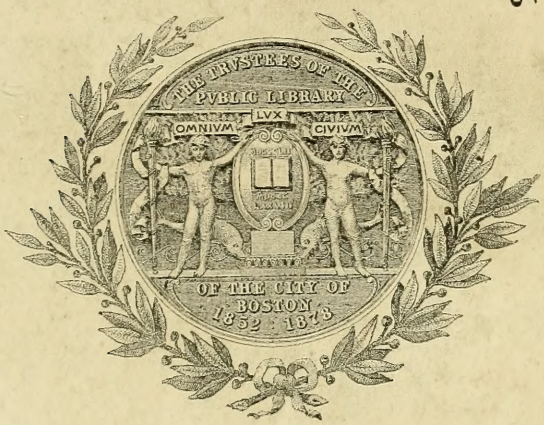
No. 4042.234

V.4.2



Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/simrevuemusicale190842pari

BULLETIN FRANÇAIS DE LA

F 4042.284
4-2

S.I.M

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Pa
ANCIEN MERCURE MUSICAL

DANS CE NUMÉRO

BORIS GODOUNOV (4 croquis inédits de Mlle E. de KROUGLICOFF). ▰ RIMSKI-KORSAK
par LOUIS LALOY ▰ LA CLASSIFICATION DES TIMBRES, par JEAN D'UDINE
LES CHANTS D'AMOUR DANS LA MUSIQUE ORIENTALE, par GASTON KNOS
LE MOIS.

2004

TÉLÉPHONE
222-65

RÉDACTION ET ADMINISTRATION
6, CHAUSSÉE D'A N IN, PARIS

FRANCE. Un an,
ETRANGER. —
Le Numéro . . .

L.-MARCEL FORTIN & Cie
IMPRESSIONS ARTISTIQUES
6, Rue de la Chaussée-d'Antin
PARIS (IX) -- Téléphone 222-65

JULES ÉCORCHEVILLE

Vingt suites d'Orchestre du XVIIe siècle français

En deux volumes in-4° raisin

Cet ouvrage a été honoré d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts

TOME PREMIER. — 100 pages de texte avec citations, 3 estampes hors-texte d'après Abraham BOSSE, 220 fac-similés du manuscrit de CASSEL en photogravure, un index et une bibliographie.

TOME SECOND. — Vingt suites d'orchestre à quatre et cinq parties formant 300 pages de musique in-4° raisin avec une adaptation pour le piano.

Les 2 Volumes : 25 Francs (1)

DU MÊME AUTEUR

L'ESTHÉTIQUE MUSICALE DE LULLI A RAMEAU (1690-1730)

Un volume in-4° couronne, de 200 pages de texte avec table bibliographique

Prix : 5 Francs (2)

DU MÊME AUTEUR

CORNEILLE ET LA MUSIQUE

Plaquette de 24 pages (avec hors-texte et fac-similé).

Prix : 5 Francs (3)

VIENT DE PARAITRE : H. DE CURZON

L'ÉVOLUTION LYRIQUE AU THÉATRE

DANS LES DIFFÉRENTS PAYS

TABLEAU CHRONOLOGIQUE

Prix : 3 francs (4)

(1) Envoi franco contre un mandat de 25 francs pour *Vingt Suites d'Orchestre*.
(2) — — 5 — *l'Esthétique.*
(3) — — 5 — *Corneille et la Musique.*
(4) — — 3 — *L'Evolution lyrique.*

BULLETIN FRANÇAIS DE LA

S. I. M.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris)

ANCIEN MERCURE MUSICAL

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS

Le Numéro : 1 franc

ABONNEMENTS { France, *un An*.. .. .. 10 francs
Etranger, *un An*.. .. .. 15 francs

DÉPOSITAIRES DU "MERCURE MUSICAL" ET "S.I.M."

PARIS.

ALLETON L., 13, rue Racine.
E. DEMETS, 2, rue de Louvois.
FLAMMARION et VAILLANT:
Galerie de l'Odéon;
36 *bis*, avenue de l'Opéra.
20, rue des Mathurins.
BADUEL, 52, rue des Ecoles.
BARON, 51, rue Saint-Placide.
BOULINIER, 19, boulevard Saint-Michel.
BRIQUET, 34 et 40, boulevard Haussmann.
Mme CHAMBREY, 26, rue Pigalle.
FLOURY, 1, boulevard des Capucines.
L. GRUSS et Cie, 116, bd. Haussmann.
LAFONTAINE, 4, rue Rougemont.
MARTIN, 3, faubourg Saint-Honoré.
MAX ESCHIG, 13, rue Laffitte.
E. MEUDT, 55, rue de Vaugirard.
REY, 8, boulevard des Italiens.
ROUART, 18, boulevard de Strasbourg et 78, rue d'Anjou.
STOCK, place du Théâtre-Français.
KIOSQUE 213, Grand-Hôtel, boul. des Capucines.
TIMOTEI, 14, rue de Castiglione.
ARENCIBIA, 30, faubourg Poissonnière.
A ORPHÉE, 114, boul. St-Germain.
ROUDANEZ, 9, rue de Médicis.
LAUDY, 224, boul. St-Germain.
TOUZAA, 16, boul. St-Germain.
EITEL, 8, rue de Richelieu.
HIBRUIT, 135, boul. St-Michel.
ANDRÉE, 5, quai Voltaire.
COMPTOIR MUSICAL DE L'OPÉRA (Parmentier), 51, boulevard Haussmann.
SAUVAISTRE, 72, Boulevard Haussmann.
CHARTIER, 21, rue Saint-Sulpice.

PROVINCE.

Amiens : LENOIR-BAYARD, Galerie du Commerce.
Bordeaux: FERET, 15, cours de l'Intendance.
Clermont-Ferrand : SOULACROUP - LIGIER, 11 *bis*, rue Pascal.
Lille : FRANÇAIS ET Cie, 109, boulevard de la Liberté.
Lyon : JANIN frères, 10, rue du Président-Carnot.
Mme BÉAL, 42, rue de l'Hôtel-de-Ville.
Marseille : CARBONELL, 56, Allées de Meilhan.
Montpellier : LAPEYRIE, 22, rue de la Loge.
Nancy : DUPONT-METZNER, 7, rue Gambetta.
Nice : BELLET, 35, boulevard du Bouchage.
Nîmes : THIBAUD.
Roubaix : MARCELLI, 3, rue du Bois.
Toulouse: SOCIÉTÉ MARTIN, 72, rue de la Pomme.
Valence : DUREAU.

Rappelons à nos abonnés que toute demande de changement d'adresse doit être accompagnée de 50 cent. pour confection de nouvelles bandes.

SOMMAIRE

RIMSKI-KORSAKOV, par Louis Laloy.

LA CLASSIFICATION DES TIMBRES, par Jean d'Udine.

LES CHANTS D'AMOUR DANS LA MUSIQUE ORIENTALE, par Gaston Knosp.

Le Mois

THÉATRES ET CONCERTS, par Louis Laloy, Edmond Maurat, Pierre Aubry.

LES SAISONS DE LONDRES, par X.-Marcel Boulestin.

LES CONCERTS DE LA LIBRE ESTHÉTIQUE A BRUXELLES, par Louis Piérard.

LA MUSIQUE A LYON, par Léon Vallas.

CORRESPONDANCE D'AMÉRIQUE, par Arthur Farwell.

LETTRES DE HOLLANDE ET DE LUXEMBOURG.

NOS ÉCHOS.

Les directeurs, MM. Laloy et Ecorcheville, reçoivent les mercredis et samedis, de 4 h. à 6 heures.

THE WA-WAN PRESS

Newton Center Mass (U. S. A.)

PUBLICATIONS OF MUSIC BASED ON AMERICAN INDIAN THEMES

ARTHUR FARWELL

American Indian Melodies, for Piano Net $ 1.00

The collection comprises ten melodies mostly Omaha : The Approach of the Thunder God, The Old Man's Love Song, Song of the Deathless Voice, Ichibuzzhi, The Mother's Vow, Inketunga's Thunder Song, Song of the Ghost Dance, Song to the Spirit, Song of the Leader, and Choral.

Impressions of the Wa-Wan Ceremony, of the Omahas .. .. $ 1.00

For Piano, comprising eight melodies and an introduction describing the ceremony.

From Mesa and Plain, For Piano .. .. $ 1.00

Indian, Cowboy, and Negro Sketches.

Folk song of the west and south, $ 1.00

Indian, Cowboy, Spanish-American and Negro.

HARVEY WORTHINGTON LOOMIS

Lyrics of the red man, Book 1, For Piano $ 1.00

Based on actual Indian melodies, and containing Music of the Calumet, A Song of Sorrow, Around the Wigwam, The Silent Conqueror and Warrior's Dance.

Lyrics of the red man, Book 2, For Piano $ 1.00

Eight melodies, Prayer to Wakonda, On the War Path, Ripe Corn Dance, Evening at the Lodge, The Chattering Squaw, Scalp Dance, The Thunder God and the Rainbow, The Warrior's Last Word.

CARLOS TROYER

Traditional songs of the Zunis, First Series .. .. $ 1.00

Four Songs, with English and Zuni Text : 1. « Zunian Lullaby »; 2. « Lover's Wooing »; 3. « The Sunrise Call »; 4. « The Coming of Monte-zuma ».

Traditional songs of the Zunis, Second Series .. .. $ 1.00

Two Songs, with English Translation.

SEND FOR COMPLETE CATALOGUE OF OUR PUBLICATIONS TO THE WA-WAN PRESS NEWTON CENTER, MASS (U. S. A.)

DIPLOMES D'HONNEUR ET MÉDAILLES DU MINISTERE DU COMMERCE (Grands Prix 1903)

PIANOS

Émile MENNESSON

Pianos ERARD, PLEYEL, GAVEAU, etc.
perfectionnés, Avec **MOLLIPHONE**

VENTES - ÉCHANGES
LOCATIONS - RÉPARATIONS

Conditions exceptionnelles — Facilités de paiement

DEMANDER LES CATALOGUES

à E. MENNESSON, à Sainte-Cécile, à REIMS

Ajouter 0 fr. 15 pour frais d'envoi

Nous signalons à nos lecteurs la très intéressante publication que vient d'éditer notre confrère le COURRIER AUTOMOBILE. La question des automobiles est mise pratiquement à la portée de tous ceux qui roulent ou désirent rouler en voiture à traction mécanique. Cette publication est adressée franco aux intéressés contre envoi de deux francs aux bureaux du COURRIER AUTOMOBILE, 52, RUE SAINT-GEORGES, PARIS, ou contre envoi de la même somme à nos bureaux.

CONCERTS TOUCHE

25 - BOULEVARD DE STRASBOURG - 25

FAUTEUILS : 1.25, 1.75, 2.25

LOCATION SANS AUGMENTATION DE PRIX - TÉLÉP. 444-65

TOUS LES SOIRS, CONCERT SYMPHONIQUE A 8 H. 3/4

LES MARDIS, GRAND CONCERT CLASSIQUE

Les Jeudis en matinée à 3 h. ½ : Musique de Chambre

LES VENDREDIS GRAND CONCERT AVEC ORGUE

DIMANCHES ET FÊTES : MATINÉE A 3 HEURES

Location de la Salle pour Matinées, auditions d'Elèves, etc.

Organisation de Concerts avec le concours de l'Orchestre des CONCERTS TOUCHE

2009
2

ÉDITIONS SCHOTT & SIMROCK

Dépositaire Exclusif : MAX ESCHIG

13, Rue Laffitte, PARIS (IXe) — (Téléphone 108-14)

NOUVELLES PUBLICATIONS

Musique de Chambre :

HAENDEL, G. F., op. 2 Sonates en Trios d'après les originaux pour 2 violons ou Flûtes ou Hautbois et Basse
N° 1 *Ut* min., 2 *Sol* min., 3 *Fa*, 4 *Si* bémol, 8 *Sol* min., chaque .. .. .. Net 3 15
HAENDEL, G. F., Sonates en Trios d'après les originaux pour deux Hautbois et Basse
1 *Si* bémol, 2 *Ré* min., 3 *Mi* bémol, 4 *Fa*, chaque. .. .. — 3 15
MARTEAU, Henri, op. 12, Trio p. Violon, Alto et Violoncelle.. .. .. — 9 50
MOFFAT, A., Suite dans le style ancien pour 2 Violons et Piano .. .. — 5 »
MOÓR, Em., op. 59, Quatuor à cordes. Parties.. .. .. — 7 50
SCHILLINGS, Max, Quatuor à cordes, *Mi* min. Parties .. .. — 12 50
TOVEY, D., op. 8 Trio pour Piano, Clarinette et Cor.. .. .. — 8 75
TOVEY, D., op. 8, *le même* arrangé pour Piano, Violon et Violoncelle par l'auteur.. — 8 75
ZILCHER, P., Trio pour des enfants, Piano, Violon et Violoncelle.. .. .. .. — 3 15

Violon et Piano :

AMBROSIO, A., d., op. 35 N° 1 Sonnet Allègre .. .. — 2 50
BRAHMS, J., Sonaten-Satz (œuvre posthume).. .. .. — 5 »
DELUNE, Fl. L., Sonate.. .. .. — 6 »
DVOŘAK, A., op. 100 Indian Canzonetta, tirée de la Sonatine .. .. — 2 »
DVOŘÁK. A., Célèbre Humoresque arrangée par REHFELD
— *la même*, arrangée par WILHELMJ
— *la même*, arrangée par FRITZ KREISLER
} chaque. .. .. .. — 2 »
HUBER, Hans, op. 123 Sonata lirica (N° 8 en *la*) .. .. — 11 25
MOÓR, Em., op. 21, Sonate en *la* min. .. .. — 8 15
— op. 56 Sonate en *mi* min.. .. .. — 5 »
MOÓR, Em., op. 62 Concerto .. .. — 10 »
PAGANINI, N., Sonatines p. Violon et Guitare, arrangées pour Violon et Piano, vol. 1 .. .. — 2 50

Pour Alto et Piano :

BRAHMS, Deux Sonates pour Clarinette et Piano, arr. p. Alto chaque .. .. — 10 »
MARTEAU, Henri, op. 8 Chaconne .. .. — 5 »
YORK BOWEN, Sonate.. .. .. — 8 75

Pour Violoncelle et Piano :

CUI, César, Orientale .. .. — 25
DELUNE, Fl. L., Sonate .. .. — 6 »
DOHNÁNYI, E. von, op. 8 Sonate .. .. — 6 25
— op. 12 Concertstück.. .. .. — 7 50
DVOŘÁK, A., Célèbre Humoresque .. .. — 2 »
— Waldesruh (Calme de la forêt) .. .. — 2 »
LAMPE. W., op. 4 Sonate .. .. — 10 »
MONTRICHARD, A. de, Sonate .. .. — 7 »
MOÓR, Em., op. 55 Sonate en *sol* .. .. — 9 50
— op. 64 Concerto en *ut* dièse min. .. .. — 12 50
STOJOWSKI, S., op. 18 Sonate en *la* .. .. — 4 »

Pour deux Pianos à 4 mains

DVOŘÁK, A., op. 95 Symphonie *Le nouveau Monde* .. .. — 17 50
LIAPOUNOW, S., op. 4 Concerto.. .. .. — 10 »
SCHÜTT, Ed., op. 58 N° 1 Valse-Paraphrase d'après Chopin .. .. — 5 »
— op. 58 N° 2 Impromptu-Rococo .. .. — 4 40
STRAUSS, Richard, Sinfonia Domestica op. 53 .. .. — 10

4 4342.234
4-2

RIMSKI-KORSAKOV

La fatalité vient de frapper encore la musique russe : au lendemain même de la grande victoire remportée par *Boris Godounov* et de l'accueil favorable accordé à *Sniégourotchka*, Nicolas-Andréiévitch Rimski-Korsakov vient de mourir subitement. Il était né à Tiekwin, le 18 mars 1844. Avec lui disparaît le dernier et le plus vigoureux soutien du parti national dans la musique russe ; du fameux groupe des cinq, il ne reste plus que les mécontents : César Cui et Mily Balakirev ; le premier a renoncé à la composition musicale, et le second, depuis plusieurs années déjà, a retiré son approbation à ses anciens compagnons d'armes.

C'était un touchant et beau spectacle, que l'activité fervente de ce glorieux survivant, à qui la mission était échue de porter au tombeau ses meilleurs amis, Moussorgski et Borodine, de recueillir leurs œuvres, de les faire exécuter, parfois de les revoir, comme ce fut le cas pour *Boris Godounov*, et de poursuivre seul l'entreprise commune.

Nous l'avons vu à Paris, l'année dernière, presque aussi grand et aussi maigre que notre Rameau, mais avec une expression tout autre des yeux arrondis derrière les lunettes, fatigués et très bons, de la longue barbe grise, presque monacale, des gestes raides et timides, comme d'un homme ennemi de toute parade. C'était un seigneur, mais un seigneur russe, très fier, nullement courtisan, au cœur paternel, et dont la morgue, sitôt l'intimité assurée, se détendait en confiance et même en une sorte d'enjouement bienveillant : car cet homme si fidèle

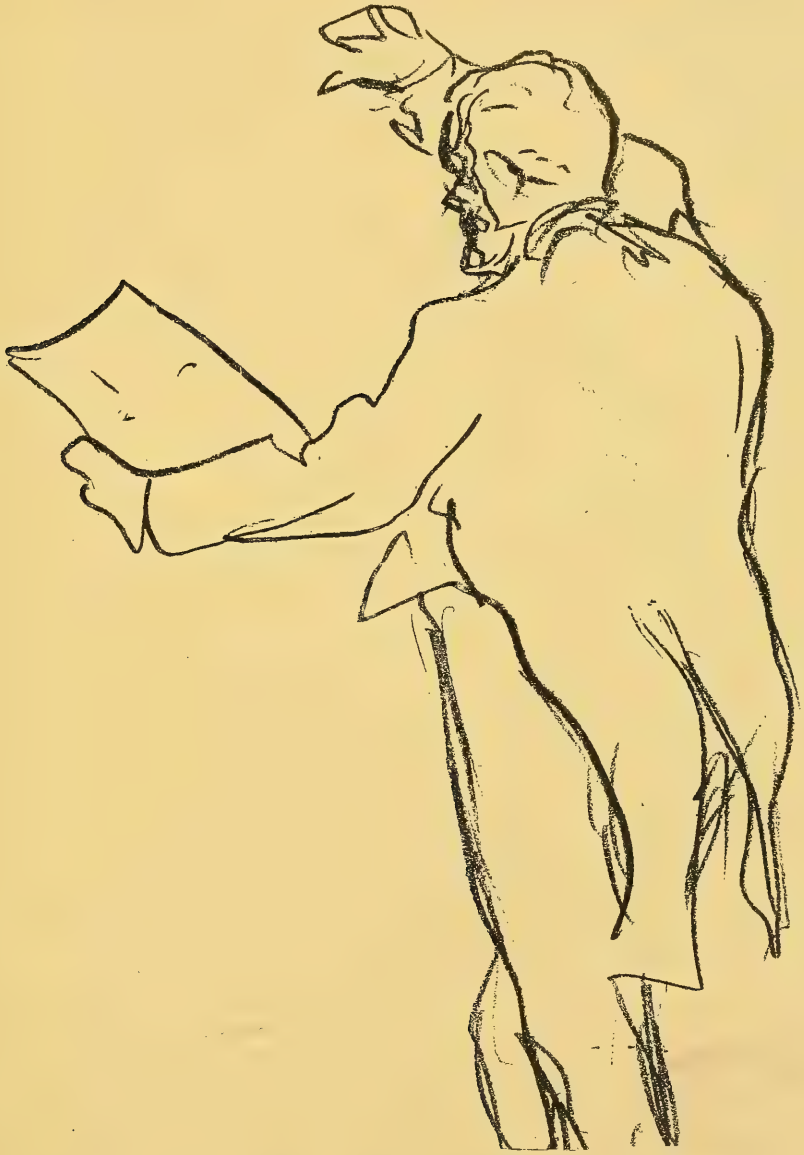
à tous ses devoirs possédait en retour la paix intérieure, privilège des consciences sans reproche. C'était une âme très pure, naturellement incapable du moindre mensonge. On le vit bien l'an passé, lorsque l'organisateur des concerts vint le prier d'aller saluer dans leur loge quelques Altesses que les ovations du public parisien avaient rendues désireuses de connaître leur compatriote. Il refusa le plus tranquillement du monde. On s'en aperçut encore lorsque étant allé entendre *Pelléas et Mélisande*, il avoua franchement que cette musique l'avait intéressé, mais lui demeurait encore assez étrangère et inexplicable. Quoi de plus naturel, et un pareil jugement n'est-il pas en vérité plus flatteur que telles adhésions tapageuses, suivies, selon le hasard des humeurs et des conseils, de comiques apostasies ? Combien l'opinion française gagnerait à se montrer plus calme, et surtout plus sincère ! Il me souvient d'avoir soutenu, à ce propos, une longue discussion où Rimski-Korsakov se montra le plus courtois des hommes, sans cependant me faire la moindre concession de politesse. Il finit par me promettre d'y réfléchir, et cette promesse n'était sans doute pas vaine, puisque le 29 octobre dernier il m'écrivait encore :

« Je suis bien loin d'avoir oublié notre rencontre à Paris et mon agréable entretien avec vous chez M. Ecorcheville (en particulier sur la valeur du contrepoint). »

Son labeur fut immense, et je n'entreprendrai pas de donner ici une liste d'œuvres qu'on trouvera dans tous les dictionnaires. Ses poèmes symphoniques, *Antar*, *Cheherazade*, le *Capriccio espagnol*, depuis longtemps sont familiers au public de nos concerts qui les accueille avec les transports d'un enthousiasme mérité : car ce sont de vraies fêtes de l'oreille, où les mélodies vigoureuses et les rythmes entraînants se parent d'un coloris vibrant, chaud, savoureux, dont nul n'avait, jusque là, soupçonné le secret : Rimski-Korsakov doit être mis au premier rang de ceux qui ont rendu à la musique, après les abstractions classiques, le goût de la sonorité. Nulle profondeur, sans doute, nulle philosophie et nul symbole : n'est-ce pas un grand mérite, à une époque où il était si difficile de résister à Wagner (nos musiciens français peuvent en témoigner) ? Il importait que l'art fût remis en possession du plaisir sensuel, sans quoi il n'est plus qu'une morale. L'exemple était donc excellent, et la leçon ne fut pas perdue : l'orchestre de Rimski-Korsakov a ses

BORIS GODOUNOV

QUATRE CROQUIS INÉDITS DE MLLE E. DE KROUGLICOF



CHEF DE CHŒURS

(M. AVRANEK)

BORIS GODOUNOV

(M. Chaliapine)

XÉNIA

(Mlle Renina)

L'INNOCENT

(M. Tchouprinnikov)

échos dans celui de Maurice Ravel ; c'est faire l'éloge de l'un et de l'autre.

C'est cette année seulement que nous avons fait connaissance avec un de ses ouvrages dramatiques, fort nombreux cependant. N'essayons pas, même en présence de la mort, de cacher notre déception. Nous n'attendions pas un renoncement si complet à ces principes de vérité dont, à propos de Moussorgski, on nous a rebattu les oreilles. Mais Moussorgski lui-même est loin d'avoir pratiqué le système qu'on a construit sur certaines phrases de ses lettres. La mélodie est toujours très apparente et très déterminée en ses œuvres dramatiques, comme dans la plupart de ses romances. Il se rapproche du chant populaire, bien plus que de la déclamation tentée par Dargomyjski. La musique russe n'a jamais oublié l'Italie qui veilla sur son berceau : elle a toujours gardé le respect du chanteur, et le goût des airs.

C'est pourquoi Rimski-Korsakov n'a pas cru nécessaire de réformer l'art du théâtre. Ayant à nous entretenir de féeries gracieuses et puériles, il n'a voulu nous fatiguer d'aucune recherche, d'aucune complication, d'aucune affectation de réalisme. Il n'a cherché qu'à nous plaire, par des récitatifs et des romances qui s'écoutent avec un sourire, et ne prêtent pas à d'imaginaires personnages des émotions dont ils seraient alourdis. Nous avons si bien perdu l'habitude de nous amuser au théâtre que tous (et je n'ai pas fait exception), nous prîmes, devant cet aimable badinage, un air un peu offensé ou dédaigneux, qui était, j'y songe, bien comique. D'où nous vient cette manie de demander à l'auteur ce qu'il a tenu à ne pas faire, et de réclamer du travail, quand on nous offre de l'agrément ? Fallait-il donc prendre au sérieux la trahison de Mizguir ou l'évanouissement de la princesse Flocon de Neige, fondue aux rayons du soleil ? Rimski-Korsakov n'en a eu garde, et ce fut là une marque de goût, en même temps que de sincérité, que nous devons reconnaître, en regrettant de ne pouvoir nous livrer comme il faudrait, c'est-à-dire naïvement, à ce charme facile. Mais les danses, d'un entrain et d'un éclat merveilleux, sont là pour nous consoler. Ne serait-il pas temps, puisque l'auteur est mort, de nous donner *Mlada*, la *Nuit de Noël* ou le *Tsar Saltan* ?

LOUIS LALOY.

La Classification des Timbres et les Sons complémentaires

COMMUNICATION FAITE A LA SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE LE 14 MAI 1908

Mesdames, Messieurs,

Le sujet que mon titre annonce est alléchant, mais je dois avouer tout de suite que je n'apporte pas ici le résultat d'expériences effectuées et que les questions posées dans cette causerie n'auront pratiquement d'intérêt que le jour où des appareils soigneusement construits fourniront des résultats certains et permettront de reproduire à volonté tous les timbres musicaux par le mélange, suivant un dosage prévu, de certaines sonorités primordiales.

Si je n'attends point que ces expériences soient accomplies avant de soumettre au public l'idée que je me fais de la classification des timbres et des moyens de la réaliser, c'est que j'avance en âge ; les années passent et je désespère de pouvoir effectuer moi-même les travaux de laboratoire longs et minutieux indispensables aux recherches que je voudrais voir effectuer dans un domaine inexploré jusqu'à ce jour. J'espère, en développant mes idées là-dessus, exciter la curiosité des musiciens, attirer l'attention sur tout un ordre de phénomènes négligés jusqu'à ce jour, et, qui sait ? tenter même certains expérimentateurs plus libres ou plus entreprenants que moi.

Il n'est d'ailleurs pas dénué d'intérêt de définir nettement un sujet, de poser clairement un problème et d'émettre (fût-ce un peu hypothétiquement) la méthode par laquelle il serait possible de le résoudre.

Cette question de la *classification des timbres et des sons complémentaires*, ou plutôt cette double question, dont les éléments sont connexes et solidaires, m'inquiète depuis fort longtemps. Je m'en préoccupai pour la première fois à la suite d'une question qui me fut posée, il y a de cela bien des années. Dans les loisirs nombreux que me laissait la vie de province, je m'occupais avec acharnement de la classification des couleurs. Cette étude m'a pris sept ou huit années de ma vie ; je puis dire que je l'ai poussée aussi loin que possible, étant donnés mes procédés d'investigation, et que j'ai obtenu des résultats indiscutables et capitaux, ce me semble, au point de vue purement subjectif où je me plaçais alors. J'ai consigné le résultat de ces expériences dans un volume intitulé *L'Orchestration des Couleurs* (1). Je crois que j'ai eu tort de lui donner ce titre, très exact d'ailleurs, mais qui a dû effrayer les savants par sa fantaisie apparente. En réalité, c'est un ouvrage de psychophysique où la littérature et l'imagination ne tiennent aucune place et où les sensations de couleurs sont étudiées méthodiquement dans tous leurs éléments et dans tous leurs rapports.

Or, j'étais venu à Paris, en 1893, pour certaines démarches, relatives à cet ouvrage, et l'on m'avait envoyé aux Gobelins avec un mot de recommandation pour M. David, aujourd'hui Directeur du Laboratoire et des Ateliers de Teinture de notre Manufacture Nationale. M. David venait, à cette époque, de publier sur les couleurs le grand ouvrage posthume de Chevreul, dont il avait été le préparateur et le disciple. Il voulut bien s'intéresser à mes travaux et, apprenant que je m'occupais aussi de musique, il me posa cette question : « Y a-t-il, en musique, des sons complémentaires ? » Je ne fus pas plus capable de lui répondre que ne l'étaient les autres musiciens à qui, me dit-il en riant, il posait volontiers cette « colle ». Mais sa question me fit rêver bien des fois par la suite. Il faut dire qu'à cette époque, les artistes paraissaient fortement convaincus que les

(1) *L'Orchestration des Couleurs*. Analyse, classification et synthèse mathématiques des sensations colorées. 1 volume. Joanin & Cie, éditeurs, 8, rue des Saints-Pères. Paris, 1903.

divers degrés de la gamme : *do, ré, mi, fa, sol,* etc., jouent en musique un rôle correspondant à celui que les différentes couleurs de l'arc-en-ciel : rouge, orangé, jaune, etc., jouent dans la peinture. Je crois qu'aucun psychophysicien ne tombe aujourd'hui dans cette erreur. Je n'ai probablement pas été tout à fait étranger à un tel revirement. Je sais notamment un esthéticien qui combattit mon opinion là-dessus lorsque je l'exprimai pour la première fois et qui, depuis, l'a pleinement adoptée dans un livre plus récent, en omettant, bien entendu, de citer mon nom. Toujours est il que mes méditations sur la question de M. David eurent pour résultat de me faire écrire une petite plaquette bien succincte et bien élémentaire : *De la corrélation des sons et des couleurs en art* (1), qui a eu sur tout ce que j'ai fait depuis une influence capitale.

Le problème de la corrélation des sons et des couleurs, de ce que Baudelaire appelait les « correspondances », de ce que la science contemporaine nomme les « synesthésies », était clairement posé dans cet opuscule un peu enfantin de forme et de présentation.

J'y dissociais en six éléments ou qualités définies toute sensation sonore et toute sensation colorée et je montrais que dans chacun des domaines pictural et musical, l'une des qualités de la couleur joue un rôle absolument correspondant à l'une des qualités du son.

Dans toute sensation colorée, disais-je, la première qualité est la *hauteur* ou *degré chromatique,* qualité qui nous fait déclarer qu'une couleur est plus claire ou plus foncée qu'une autre. Depuis, j'ai montré comment *la gamme des gris,* c'est-à-dire la série des sensations colorées qui va de la sensation de noir (la plus foncée de toutes) à la sensation de blanc (la plus claire de toutes) est *la gamme type des hauteurs* et j'ai pu, au moyen d'un diapason chromatique, ramener à cette gamme des gris toute série de couleurs quelconques allant du foncé au clair.

Après la hauteur, la seconde qualité qui particularise toute sensation optique, c'est la qualité qui nous permet de distinguer l'une de l'autre deux couleurs de même hauteur, en donnant à chacune de ces couleurs un « nom » différent et, cette qualité, je la nomme la *teinte.* Quand deux couleurs sont

(1) *De la Corrélation des sons et des couleurs en art.* 1 plaquette. Librairie Fischbacher, Paris, 1897.

également claires ou également foncées, mais qu'on appelle l'une bleu et l'autre rouge ou l'une grenat et l'autre olive, c'est que ces couleurs diffèrent par la teinte : le rouge et le bleu, l'olive et le grenat sont les teintes de certaines couleurs.

Indépendamment de ces qualités, qui se rencontrent dans toute sensation colorée, il y en a quatre autres que j'ai réunies sous le nom de *puissances* ; je leur donne le nom de puissances parce qu'elles se caractérisent surtout par l'éclat plus ou moins grand qu'elles confèrent à la couleur examinée. Deux de ces puissances n'ont pas d'existence propre, elles sont solidaires des autres qualités chromatiques : l'une d'elles est la *puissance de hauteur*, l'autre la *puissance de teinte*. Entre deux couleurs de hauteurs inégales, mais de même teinte, un vert clair et un vert foncé par exemple, la couleur claire paraît plus lumineuse que la couleur foncée. Entre deux couleurs de même hauteur et de teintes différentes, un jaune moyen et un violet moyen, par exemple, l'une paraît presque toujours plus lumineuse que l'autre (le jaune dans l'espèce). Cette dernière qualité, la puissance de teinte, est la cause du phénomène d'optique très spécial que les peintres désignent sous le nom de problème des valeurs et qui trompe tout le monde. Admettez comme démontré qu'il soit possible de comparer les hauteurs respectives d'un jaune et d'un violet donnés (mon diapason chromatique rend cette opération très facile). Eh bien ! je vous ferai voir qu'un jaune très foncé *paraît* à l'œil de l'observateur plus lumineux et, par conséquent, plus clair qu'un violet moyen. Une dame vêtue de violet et ayant à son corsage une fleur jaune, lumineuse comme une tâche de soleil, serait très surprise de se voir, si on la photographiait, une fleur sombre sur une toilette claire. C'est que la plaque photographique n'est pas, comme nous, sensible à l'illusion d'optique produite par la puissance de teinte.

A côté de ces deux puissances qui n'ont pas de valeur individuelle, j'en distingue encore deux autres : d'abord la puissance inhérente à la matière de l'objet coloré, au substratum de la couleur, et que j'appelle la *puissance matérielle* : un coupon de laine rouge et un coupon de soie rouge, une coupe de bois peinte en rouge et une coupe de porcelaine rouge, exactement de même teinte et de même degré chromatique, n'ont pas le même aspect C'est la puissance matérielle de leur coloris qui

nous permet de deviner la matière de ces différents objets sans avoir besoin de les toucher Enfin j'appelle *puissance d'éclairage* l'aspect plus ou moins lumineux que prend un objet, suivant qu'on l'éclaire plus ou moins

Je n'insiste pas sur ces deux dernières qualités ; elles n'ont pas d'intérêt immédiat dans le problème qui nous occupe.

Pour les sons, j'ai défini sans peine six qualités de même nature. Elles sont tout à fait analogues par leur jeu et leurs réactions réciproques; et leur emploi dans l'art musical correspond absolument à l'emploi pictural des six qualités chromatiques (1).

Dans les arts plastiques, en effet, on peut s'exprimer, charmer et émouvoir en utilisant des sensations colorées ne différant entre elles que par la hauteur (dessin, fusain, lavis, peinture en camaïeu, etc.).

On peut également composer de la musique belle et touchante avec des sons différant les uns des autres uniquement par la *hauteur;* tel est le cas d'une mélodie exécutée sur une flûte ou sur un violon, ou d'harmonies réalisées sur un piano. Une fugue du *Clavecin bien tempéré,* une sonate pour piano sont des camaïeux musicaux

Dès qu'on fait intervenir un second élément chromatique dans les arts plastiques, cet élément c'est la *teinte ;* on peint alors non plus seulement avec des couleurs claires et foncées, mais avec du bleu, du rouge, du violet, de l'orangé, du vert, etc. ; on exécute des tableaux, des fresques offrant toutes les irisations, toutes les nuances de la nature.

Quand on ajoute en musique un second élement à la qualité d'acuité ou de gravité du son (source de la mélodie et des harmonies), ce second élément que l'on emploie, c'est le *timbre.* Ecrire pour orchestre, c'est combiner des sons différant à la fois par la hauteur et par le timbre Le timbre joue donc en musique un rôle qui correspond parfaitement au rôle joué par la teinte dans les arts plastiques.

Permettez-moi de prévoir ici une objection : « En optique,

(1) Je ne parle pas ici de la corrélation que j'ai établie entre les *lignes* (en plastique) et le *rythme* (en musique). C'est là un des problèmes les plus ardus de la psychophysique et je prie le public de m'accorder comme démontrée cette théorie que les lignes (les formes des corps perçues par nos yeux) sont, *par rapport à nous,* des divisions du *temps.* Les philosophes les plus versés dans ces sortes de questions tendent d'ailleurs à adopter de plus en plus une telle manière de voir.

me dira-t-on, le nombre de vibrations des rayons lumineux dans un temps donné détermine ce que vous appelez la teinte. Si l'arc-en-ciel présente à l'œil cette gamme de sensations différentes que tout le monde connaît, c'est parce que les rayons inégalement réfractés ont des coefficients vibratoires de plus en plus élevés en allant du violet au rouge. Or, en acoustique, la différence des vitesses vibratoires détermine la hauteur des sons. Par conséquent, ce sont bien les notes de la gamme : *do, ré, mi, fa, sol,* qui correspondent à vos teintes : violet, bleu, vert, etc... »

Au point de vue où je me place, cette observation n'a pas de valeur. Je ne prétends pas qu'il y ait corrélation *objective* entre les teintes des couleurs et les timbres des sons, ni que *physiquement* ces qualités soient assimilables ; peu m'importe. Je ne recherche pas l'origine de ces phénomènes, ni leur nature intrinsèque. Je ne fais pas d'optique ni d'acoustique ; je m'occupe de peinture et de musique. Nous ne sommes pas sur le terrain de la science, mais sur le terrain de l'esthétique : ce sont les rapports subjectifs seuls qui nous intéressent et, à cet égard, je puis affirmer que, dans les arts qui s'adressent à l'œil et dans les arts qui s'adressent à l'oreille, teinte et timbre remplissent exactement les mêmes fonctions (1).

Comme les couleurs, les sons comportent aussi quatre qualités de puissance, les deux premières liées indissolublement aux deux qualités sonores principales : ce sont *la puissance de hauteur,* en vertu de laquelle un son est d'autant plus éclatant qu'il est plus haut, de même qu'en peinture, les couleurs sont d'autant plus lumineuses qu'elles sont plus claires, et *la puissance de timbre,* en vertu de laquelle, à hauteurs égales, on entend mieux certains sons que certains autres, la trompette que le cor, par exemple, le violon que l'alto, le hautbois que la flûte, etc.

La principale difficulté de l'orchestration réside précisément dans la combinaison et dans les réactions réciproques des deux puissances de hauteur et de timbre, comme le problème des valeurs tient, en peinture, aux combinaisons et aux réactions réciproques de la hauteur chromatique et de la teinte.

La puissance matérielle des arts plastiques est remplacée

(1) Voir les ouvrages déjà cités, pour plus ample démonstration.

en musique par la *puissance musculaire* des exécutants, par cette variété d'attaques qui permet de placer des accents dans tel ou tel endroit d'un morceau de musique et de faire ressortir davantage, dans une mélodie donnée, telle ou telle note, indépendamment de sa puissance de hauteur ou de timbre.

Enfin, à la puissance d'éclairage du domaine pictural, correspond, dans le domaine des sons, la puissance orchestrale dépendant du nombre plus ou moins considérable des agents sonores employés.

Je n'insiste pas sur ces dernières qualités, très secondaires pour le sujet qui nous occupe. Mais, ceci posé, la question que m'adressait M. David : « Y a-t-il, en musique, des sons complémentaires ? » s'éclaire singulièrement. Le champ où devront s'opérer nos recherches se circonscrit et se précise déjà puisque ce sont les *timbres* qui correspondent en musique aux *teintes* de la peinture et que, dans ce dernier art, les teintes seules sont complémentaires. Dans l'art des sons ce seront donc probablement aussi les timbres qui seront complémentaires.

Mais d'abord qu'est-ce qu'une couleur complémentaire ? Tout le monde le sait approximativement. Nul n'ignore, en effet, que, si l'on emploie une couleur vive à côté d'une couleur neutre, à côté d'un blanc ou d'un gris par exemple, ou, ce qui revient au même, si l'on regarde fixement cette couleur avant de jeter les yeux sur du blanc ou du gris, le blanc et le gris *paraissent* fortement teintés d'une autre couleur. J'ai entendu une personne raconter qu'elle avait été effrayée un jour en voyant le visage de son bébé verdâtre et livide ; elle venait de fixer assez longuement les rubans rouges du bonnet de la nourrice. Au XVIIIe siècle, un religieux, le P. Scherffer, peignit une Vierge dont les cheveux étaient vert d'eau, le teint gris verdâtre, les lèvres vert bleu, le blanc des yeux noirâtre, les prunelles jaune-orange et le trou de la pupille blanc ; le costume à l'avenant : voile noir, manteau jaune-orange, tunique verte. Quand on fixait longuement cette peinture et qu'on jetait, aussitôt après, les yeux sur une toile blanche, on y voyait apparaître la Madone avec ses couleurs traditionnelles, cheveux blonds, teint rose, lèvres rouges, yeux bleus, voile blanc, manteau bleu et tunique rouge. Nous voilà donc en présence d'une production de teintes dont l'existence n'est qu'apparente et passagèrement provoquée par la vue d'autres teintes.

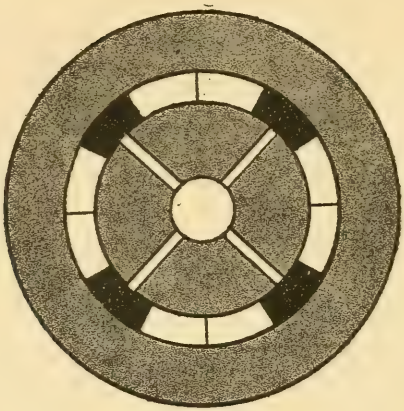
Toute teinte fictive ainsi déterminée est dite COMPLÉMENTAIRE *de celle qui en fait naître l'image et réciproquement.*

L'étude des complémentaires peut se poursuivre par plusieurs procédés différents : la plupart consistent dans la fixation très attentive et alternative d'une couleur déterminée et d'une couleur sans teinte propre : blanc, gris ou noir. Ceux-ci paraissent pendant quelques instants imprégnés de la teinte complémentaire de cette couleur.

Voici le dispositif le plus favorable pour ce genre d'essais. On découpe un petit rond de deux ou trois centimètres de diamètre de la couleur dont on veut chercher la complémentaire et on le pose sur un fond noir mat, aussi absolu que possible. On fixe très attentivement, en tournant le dos à la lumière, ce petit disque bien éclairé, et placé à vingt ou trente centimètres des yeux. Au bout de quelques instants, le noir du fond paraît s'assombrir auprès des bords du disque et la couleur de celui-ci s'avive vers la périphérie. Si l'on attend encore un peu, la couronne plus sombre commence à se teinter légèrement. A ce moment, il faut porter brusquement le regard sur une feuille de papier blanc placée à la même distance des yeux que l'était le petit rond ; une seconde ou deux après, apparaît sur le papier blanc un cercle semblable à celui que l'on vient de fixer mais très fortement teinté de la couleur complémentaire de celle du disque ; pendant quelques secondes la vision ne fait que s'accroître en force et en hauteur, puis elle paraît s'estomper et disparaît.

D'autres systèmes analogues permettent également l'étude des complémentaires, mais tous exigent de l'observateur une assez longue attention pour qu'il éprouve l'impression de la couleur complémentaire. Aussi ai-je imaginé un procédé qui permet de ressentir *instantanément* cette impression. Je peins un disque de douze centimètres de diamètre avec la couleur dont je veux chercher la complémentaire, je dessine ensuite une couronne plus petite sur un cercle de papier blanc divisé en douze secteurs égaux, je peins quatre de ces secteurs en noir, les autres en blanc, puis je découpe une couronne avec des ciseaux en ménageant seulement quelques rayons étroits de papier blanc qui les relie à un petit cercle intérieur. En superposant le tout centre à centre j'obtiens une sorte de

disque unique offrant l'aspect que présente la figure suivante :



Quand ce système entre en rotation, la couronne qui devrait paraître grise, puisqu'elle n'effectue réellement que le mélange du noir et du blanc, apparaît immédiatement teintée de la couleur complémentaire de celle qui recouvre le reste de la surface du cercle. Ce procédé, supérieur à tous les autres par l'instantanéité des sensations qu'il procure,demeure inférieur, à un certain point de vue, à celui que j'exposais en premier lieu, en ce qu'il ne fournit pas des résultats également nets pour toutes les teintes (1).

Mais revenons à la musique. S'il existe des complémentaires dans cet art et que mon système des corrélations soit juste, j'ai le droit de croire, par analogie, qu'un son de timbre neutre *S*, entendu aussitôt après un son très caractéristique *A*, prendra lui-même le timbre caractéristique *B* et, par définition, je déclarerai complémentaires les timbres *A* et *B*. Supposons démontré, par exemple, que le timbre du violon soit un timbre presque neutre. Dans une expérience bien présentée, une note de violon entendue aussitôt après une note de trompette de longue durée, devra donc se colorer d'un timbre nouveau sensiblement différent du timbre ordinaire du violon. Pour tous nos sens, il existe des phénomènes analogues : un verre d'eau, insipide

(1) Voir *Orchestration des Couleurs*. Avec le vert pur et les teintes voisines, l'expérience est très frappante.

par nature, prend des goûts très caractéristiques et très différents suivant qu'on le boit après des aliments salés, acides ou amers. Dégustée après certains fruits très acides, comme le tamarin des Antilles, par exemple, de l'eau pure produit absolument l'effet d'eau sucrée. Dans le domaine sapide, je déclarerais, par conséquent, complémentaires l'un de l'autre l'acide et le sucré.....

Tout me porte à croire que nous devons éprouver des impressions du même genre dans le domaine des sons. Je propose de les étudier minutieusement, longuement, avec ordre, en allant des plus simples aux plus compliqués. Quelle serait la méthode à suivre dans ce but ? C'est le point délicat.

Tout d'abord, je crois que pour résoudre des problèmes de cette nature, il est essentiel de ne pas se servir des données de la physique ; c'est même le point capital dans ce genre de recherches.

Dans plusieurs de ses livres, M. Félix Le Dantec a clairement établi ce qui distingue la science de l'esthétique. Il a donné le nom de *cantons sensoriels* aux domaines spéciaux d'observation de chacun de nos sens, distinguant le canton auditif et le canton thermique, le canton sapide, etc., etc., et il a très nettement démontré que si l'on veut faire de la science, les renseignements qui nous sont fournis par nos yeux étant les plus sûrs et les plus complets de tous, on doit chercher à transporter, au moyen d'instruments, l'étude de tous les phénomènes, à quelque canton sensoriel qu'ils appartiennent, dans le canton de la vision des formes, c'est-à-dire dans le canton des choses qui se mesurent ou se comptent. Avec notre derme, nous savons approximativement s'il fait chaud ou froid ; sur un thermomètre nous lirons avec nos yeux (degrés qui se comptent) la température exacte par rapport à des phénomènes fixes : congélation ou ébullition de l'eau distillée, sous une pression donnée. Avec nos oreilles nous distinguons si un son est plus ou moins haut ; avec une roue de Savart, nous lirons au moyen de nos yeux (nombre de dents et par conséquent de vibrations par seconde) la hauteur exacte de ce son.

En esthétique, au contraire, il importe de ne pas sortir du canton sensoriel intéressé par l'art qui est en cause. Les questions de coloris doivent se résoudre par notre sens de la vision des couleurs; les questions musicales, avec notre oreille

seule, parce que seules, ici, nos sensations auditives entrent en jeu ; etc. Je devrai donc, pour me lancer dans l'étude des sons complémentaires, ignorer systématiquement tout ce que la science de l'acoustique pourrait m'apprendre au sujet des timbres musicaux. Mon oreille ne me dit pas les origines physiques de cette qualité du son ; je n'ai pas besoin de les connaître. En revanche quelques instants de réflexion suffisent à démontrer que si je parvenais d'abord à établir une classification méthodique et purement subjective des timbres, j'aurais fait un grand pas vers la solution du problème. C'est ainsi que j'ai procédé pour les couleurs. Avant de rechercher les complémentaires, j'avais classé toutes les teintes et, grâce à cette classification, j'avais pu reconnaître très rapidement que les influences réciproques qui caractérisent le phénomène des complémentaires correspondent à des rapports fixes entre couleurs.

Je demande pardon d'insister si longuement sur les problèmes picturaux, alors que je traite un sujet musical ; mais si j'expose ici la méthode que je suivis pour la classification des teintes, on comprendra beaucoup plus facilement ensuite la marche parallèle qu'il faudrait suivre pour la classification des timbres.

En peinture, j'avais un point de départ commode, dans la série de sensations que m'offrait le spectre solaire, c'est-à-dire la décomposition de la lumière blanche au moyen d'un prisme. Toutefois, me conformant au principe que j'exposais à l'instant, je n'examinai point les propriétés physiques des rayons qui composent ce spectre ; je comparai seulement entre elles, au point de vue sensoriel, une série de couleurs analogues à celles dont nous éprouvons l'impression en présence des rayons du spectre.

Il m'importait peu, en effet, que le vert du spectre, par exemple, fût une couleur physiquement indécomposable, puisque je pouvais obtenir par un certain mélange de jaune et de bleu une couleur spéciale produisant sur mon œil une impression absolument identique à celle que lui procure ce vert du spectre. Mais on comprend que si toutes les sensations chromatiques fournies par les couleurs du spectre ne sont pas subjectivement indécomposables, du moins, toutes celles qui le sont doivent s'y rencontrer, car s'il s'en trouvait une seule qui n'y fût pas comprise, il existerait des corps qui ne tireraient point leur coloration de la lumière blanche, ce qui est impossible.

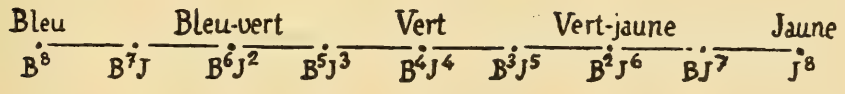
Je ne m'occupai donc pas du spectre solaire, je cherchai les origines des teintes dans la série de couleurs que j'appelai *suite spectrale* par analogie et que j'énonçai sous la forme classique :

ROUGE, ORANGÉ, JAUNE, VERT, BLEU, INDIGO, VIOLET,

toutes ces couleurs étant soigneusement ramenées à hauteurs égales (précaution absolument essentielle, car les mélanges de deux couleurs de teintes quelconques produisent des résultats très différents suivant les hauteurs respectives de ces couleurs (1).

Mais avant d'aller plus loin, il est essentiel que je vous donne quelques brèves notions sur mon système de construction des gammes colorées.

J'appelle gamme de teintes, toute série de couleurs obtenues par le mélange progressif et régulier de deux teintes données de même hauteur *A* et *B*. *A* et *B* sont les génératrices de la gamme, toutes les autres couleurs obtenues par leur mélangée en sont les mixtes. En mélangeant, par exemple, respectivement $\frac{1}{8}, \frac{2}{8}, \frac{3}{8}, \frac{4}{8}, \frac{5}{8}, \frac{6}{8}, \frac{7}{8}$ de bleu avec $\frac{7}{8}, \frac{6}{8}, \frac{5}{8}, \frac{4}{8}, \frac{3}{8}, \frac{2}{8}, \frac{1}{8}$, de jaune, j'obtiens une série de sensations, vertes, allant presque insensiblement du bleu au jaune, en passant par le bleu-céladon, le bleu-vert, le vert normal, le vert-jaune, et le vert-olive. Graphiquement, je représente toute gamme par une série de points équidistants en ligne droite. Les points extrêmes représentent les génératrices de la gamme. Je figure, par exemple, la gamme des verts dont je parlais à l'instant de la façon suivante :

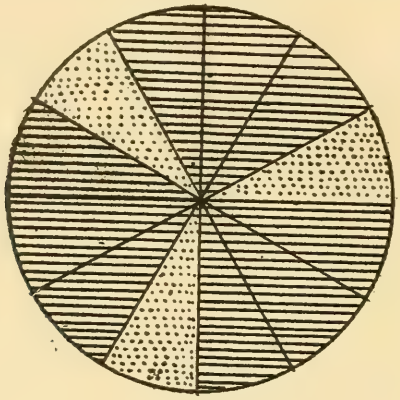


et pour réaliser expérimentalement les mélanges constitutifs de cette gamme, je me sers de disques partagés en secteurs égaux que je peins alternativement avec chacune des généra-

(1) Voir *Orchestration des couleurs*, page 9, et le diapason des hauteurs au moyen duquel je puis calculer la hauteur d'une couleur de teinte quelconque par rapport à la gamme typique des gris (gamme blanc-noir).

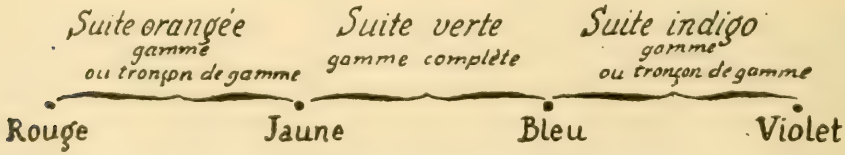
trices, suivant les proportions voulues. En faisant tourner très rapidement chacun de ces disques autour de son centre, j'obtiens l'impression de la mixte cherchée.

Pour réaliser le bleu-vert de la gamme figurée ci-dessus, je me servirai, par exemple, du disque suivant :



Ceci dit, on conçoit que si la suite spectrale constituait une gamme de teintes, il n'existerait que deux couleurs primordiales dont la combinaison déterminerait toutes nos sensations colorées. Mais un simple coup d'œil jeté sur elle, nous avertit immédiatement que cette suite, dont l'aspect général se modifie en plusieurs points de la longueur, se compose, au contraire, de plusieurs gammes ou tronçons de gammes.

En essayant de réaliser chaque teinte de la suite spectrale par le mélange des termes entre lesquels elle est située graphiquement, nous reconnaîtrons quelles teintes sont susceptibles de s'obtenir de la sorte, quelles teintes, au contraire, demeurent irréalisables par de tels mélanges. Or, l'expérience nous donne les résultats suivants :

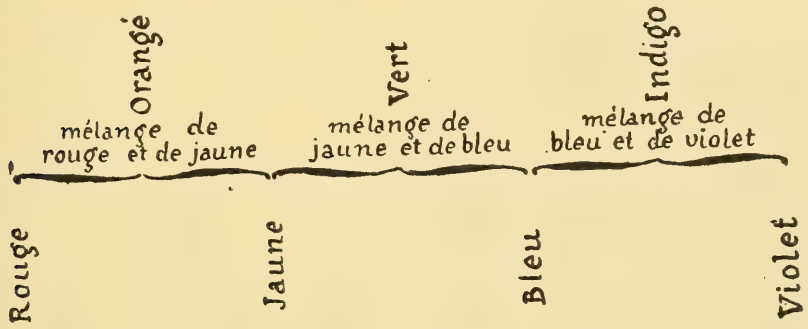


L'Orangé s'obtient par le mélange du rouge et du jaune.
Le Vert s'obtient par le mélange du jaune et du bleu.

L'Indigo s'obtient par le mélange du bleu et du violet.

D'autre part, le *Jaune* ne pouvant s'obtenir par le mélange d'orangé et de vert entre lesquels il est situé, le *Bleu* ne pouvant s'obtenir par le mélange du vert et de l'indigo entre lesquels il est situé, nous voici déjà certains que le jaune et le bleu sont des génératrices primordiales ou des *Primaires*, puisqu'ils nous procurent des sensations telles que la combinaison des autres teintes résultant à nos yeux de la décomposition de la lumière blanche ne parvienne pas à nous procurer de sensations identiques.

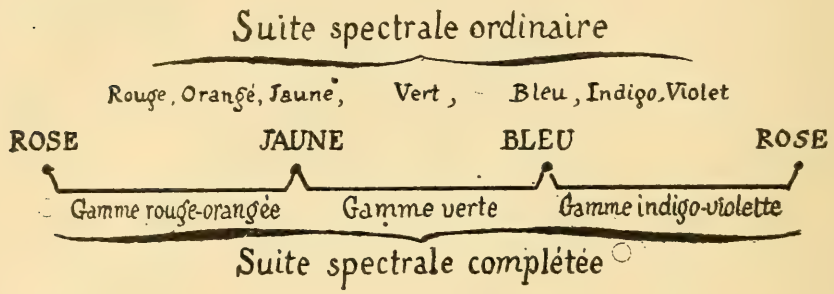
Nous pouvons donc déjà répartir les couleurs de la suite spectrale de la manière suivante :



Si ces trois parties de la suite spectrale constituent des gammes complètes, il existe quatre teintes primaires : le rouge, le jaune, le bleu et le violet. Si, au contraire, la suite orangée et la suite indigo ne forment que des tronçons de gammes, le jaune et le violet ne sont que les termes d'une gamme *X-Jaune* et d'une gamme *Bleu-Y*. Or, tout le monde sait que le violet placé près du rouge paraît bleuâtre et placé près du bleu paraît rougeâtre, faculté qui provient évidemment de ce que le rouge et le bleu entrent dans sa composition. Le violet de la suite spectrale ne doit donc pas être une teinte primaire. Mais si le rouge de la suite spectrale en est un, en le mélangeant avec le bleu de la même suite, nous devrions obtenir le violet spectral. Or, dans quelque proportion que l'on opère ce mélange, on n'obtient jamais exactement le violet du spectre.

Une série de considérations qu'il serait trop long de rapporter ici m'a permis de reconnaître qu'en estimant que la troi-

sième primaire est le *Rose* (non point l'apâlissement du rouge, mais une teinte propre, existant à tous les degrés chromatiques et correspondant à peu près au rose-carthame des aquarellistes) le mélange de ce rose avec le bleu du spectre donne bien le violet de la suite spectrale et le mélange de ce même rose avec le jaune de la suite spectrale donne aussi le rouge de cette suite, ce qui permet de la compléter et de la présenter ainsi :



Dans mon traité de *l'Orchestration des Couleurs*, j'ai justifié longuement l'adoption du *Rose* comme troisième primaire, suffisant avec le bleu et le jaune à nous procurer toutes les sensations colorées. D'ailleurs, tous les industriels pratiquant les reproductions trichromes ont adopté depuis une teinte très analogue à ce rose, pour le tirage de l'un de leurs trois clichés.

Mais revenons aux sons. Ici, nous serons contraints, pour opérer une classification et pour découvrir les sons primaires (ceux qui, par leur mélange, produiraient tous les autres sons), de tâtonner beaucoup plus parce que nous ne connaissons pas de timbre total renfermant en soi les éléments de tous les autres timbres et capable de produire chacun d'eux par décomposition. Nous ne connaissons pas le son correspondant à ce qu'est la lumière blanche dans le domaine des couleurs, et, par conséquent, il nous est impossible de partir d'une donnée analytique analogue à celle que me fournissait la suite spectrale dans mes recherches chromatiques Nous avons, en revanche, l'avantage de pouvoir comparer facilement les hauteurs respectives des sons de timbre quelconque sans avoir besoin, comme pour les couleurs, d'inventer au préalable un diapason. Aussi ai-je le ferme espoir que l'on arrivera, malgré tout, à produire par synthèse ce son

total. Voici, je pense, comment il faudrait commencer les expérimentations pour y parvenir.

On comparerait une même note, produite par le plus grand nombre d'instruments ou d'agents sonores que l'on pourrait se procurer, et l'on ferait un premier classement approximatif de tous les sons ainsi obtenus en les répartissant en autant de catégories que l'on obtiendrait d'impressions différentes et en groupant ensemble ceux qui se ressembleraient le plus. Pour cela, je crois que les principes exposés par M. Maurice Griveau dans *Les Eléments du Beau* (1), je veux dire les données du langage, constitueraient une précieuse méthode. On noterait par un adjectif aussi juste, aussi précis, aussi évocateur que possible l'impression produite en nous par chaque timbre, et après avoir construit des gammes d'épithètes avec tous ces adjectifs, on essayerait de réaliser les gammes des timbres correspondantes. Certains tempéraments nerveux, par exemple, éprouvent à l'audition de tel ou tel instrument des sensations qu'ils traduisent par des qualificatifs extrêmement imagés. C'est ainsi que le des Esseintes de Huysmans (2) était arrivé à se construire un orgue à bouche, démontrant au plus haut degré sa sensibilité au genre de phénomène connu sous le nom de synesthésie et que je crois être à la base de toutes les émotions esthétiques (3).

Il ne faudrait évidemment pas, en cette matière, attribuer aux impressions d'un seul expérimentateur, d'un seul artiste une valeur certaine, mais, néanmoins, je suppose que plusieurs personnes sensibles et de mentalité saine aient déclaré *Acide* le timbre de tel instrument *F*, *Sucré*, le timbre d'un instrument *B*, *Très Sucré* le timbre d'un instrument *J*, *Très Acide* celui d'un instrument *R* et *Assez Acide* celui d'un instrument *M* ; nous pourrions provisoirement classer ces instruments dans l'ordre suivant :

R	F	M	B	J
Très acide	*Acide*	*Assez Acide*	*Sucré*	*Très sucré*

Ceci fait, nous compléterions cette classification provisoire

(1) MAURICE GRIVEAU, *Les Eléments du beau*. 1 vol. Alcan, Paris 1892.

(2) HUYSMANS, *A rebours*.

(3) Voir JEAN D'UDINE, *l'Ecole des amateurs*, éditions du *Courrier Musical*, pages 77 et suiv. et *Gluck*, H. Laurens, éditeur, pages 68 et suiv.

en essayant d'obtenir un des timbres intermédiaires par le mélange des timbres extrêmes de la gamme. Il faudrait évidemment opérer ce mélange sur une même note. Je suis, en effet, persuadé qu'il en va, dans le domaine des sons, comme dans celui des couleurs : deux sons de timbres différents ne doivent pas produire un même timbre mixte, suivant qu'eux-mêmes sont ou ne sont pas de même hauteur. Si une note ut de violoncelle mélangée (à intensité égale) avec une note ut de clarinette à l'unisson donne un son de timbre X, je ne crois pasqu'une autre note ut_1 de violoncelle mélangée (à intensité égale) avec une note ut_2 de clarinette donne un son de même timbre X. Ce second mélange produira un son de timbre Y, très différent de X. Quoi qu'il en soit, si nous arrivons à obtenir le timbre M par un mélange suivant certaines intensités du timbre R et du timbre J, puis le timbre F par le mélange de R et de M, le timbre B par le mélange de M et de J, nous serons sûrs de notre gamme :

R. F. M. B. J.

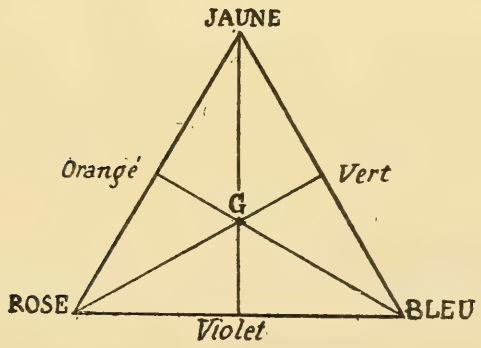
En agissant de même avec des timbres groupés par rapport à leur *mordant*, à leur *chaleur*, à leur *velouté*, etc., nous pourrions établir d'autres gammes approximatives. Peu à peu, nous aurions ainsi fatalement des termes communs à plusieurs gammes et les droites qui représenteraient graphiquement toutes ces gammes, devant se couper à ces points communs, s'édifieraient progressivement suivant une figure géométrique qui nous présenterait enfin à ses angles les noms des timbres impossibles à obtenir par mélange et que nous déclarerions, par conséquent, *timbres primaires* (1). Y en aurait-il trois (2) comme

(1) A la fin de la communication, M. Elie Poirée m'a fait observer que les timbres de l'orchestre ne se mélangent pas comme les couleurs de la palette sur un tableau et que l'auditeur reconnaît fort bien qu'une mélodie donnée a été exécutée par un alto par exemple et par un cor. J'ai répondu au très distingué président de la S. I. M. que, seuls, les auditeurs fort habitués à écouter l'orchestre sont capables d'opérer la dissociation des timbres mélangés, dissociation probablement beaucoup plus intellectuelle que sensorielle et analogue à celle des peintre impressionnistes qui, dans une nuance bronze, voient ou plutôt *pensent* le rouge et le vert qui la composent. D'ailleurs, il est très difficile, même aux musiciens les plus cultivés, de discerner les composantes d'une mélodie jouée par deux ou trois instruments groupés suivant des accouplements inusités ; (dans la musique de Rimski-Korsakov, par exemple.)

(2) Il y en aurait au moins trois. Pour que le phénomène générateur de notre

il y a trois teintes primaires ? Y en aurait-il quatre ou plus ? Je n'en sais rien. Mais quand nous serions arrivés à ce point de notre expérience, nous entrerions dans la voie des contrôles certains et de la classification précise.

Voyons, en effet, ce que nous donnent pour les couleurs les expériences effectuées tout à l'heure sur les éléments de la suite spectrale combinées avec les principes de la représentation graphique. Nous avons trouvé trois teintes primaires : le jaune, le bleu, le rose. Trois points non en ligne droite représenteront graphiquement ces trois sensations primordiales indépendantes les unes des autres. Une série de comparaisons et d'expériences beaucoup trop longues à rapporter ici m'a permis d'affirmer que les points représentant ces trois teintes doivent être placés aux trois angles d'un triangle équilatéral. Appelons mixtes normales principales les teintes binaires produites par le mélange deux à deux, à hauteurs égales et à teintes égales, de ces trois primaires. La figure schématique suivante nous représentera les rapports de ces six couleurs :



On sait que la lumière blanche décomposée par le prisme produit les couleurs du spectre et que ces couleurs reçues, chacune sur un miroir et projetées à nouveau en un faisceau unique redonnent la lumière blanche. En mélangeant toutes les couleurs, non les lumières colorées dissociées par le prisme,

sensation de timbre puisse exister dans le concret, il faut nécessairement qu'il soit représenté graphiquement par un plan. Je ne puis me livrer ici aux considérations très longues qui démontreraient la justesse de cette assertion.

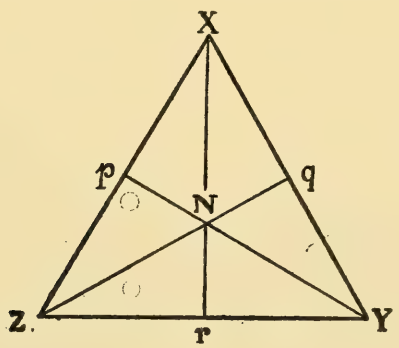
mais les couleurs-pigments (les secteurs de papier peint d'un disque de Newton, par exemple,) on obtient non plus du blanc, mais un gris neutre. Je vous ai déjà dit que je sais, au moyen de mon diapason des couleurs, trouver par rapport aux termes de la gamme des gris (blanc-noir) les hauteurs respectives de toutes les couleurs, quelles que soient leurs teintes. J'appelle 0 le blanc et 24 le noir. Je suppose que, dans le triangle ci-dessus, j'aie placé aux angles des échantillons de jaune-14, de bleu-14 et de rose-14. L'expérience me démontre qu'en mélangeant ces trois couleurs en quantités égales, j'obtiens un gris-14. En mélangeant en quantités égales un vert-14, un violet-14, un orangé-14, j'obtiens également un gris-14 ; ce gris devra, par conséquent, être représenté par le point central *G* du triangle où se coupent les trois bissectrices.

Rappelez-vous maintenant les procédés que j'ai indiqués tout à l'heure pour découvrir la complémentaire d'une teinte quelconque. Si, par l'un de ces procédés, nous cherchons la complémentaire de n'importe laquelle des teintes représentées par les côtés du triangle, nous constatons que deux teintes complementaires l'une de l'autre sont *toujours* représentées par deux points situés sur les côtés de ce triangle aux extrémités d'une droite passant par le centre. En d'autres termes, mélangées ensemble suivant un rapport inversement proportionnel à leur distance entre les points qui les représentent et le point *G*, deux teintes complémentaires produisent toujours du gris (1). Or, la physique définit comme complémentaires deux couleurs qui, mélangées ensemble, produisent du blanc. Ceci tient à ce que les gris jouent pour les couleurs-pigments le même rôle que les blancs pour les couleurs-lumières. Je trouve dans cette constatation la preuve la plus certaine de la justesse de ma classification et réciproquement ma classification graphique me permet de connaître à priori et sans aucune expérience la

(1) Je me permets de faire observer ici incidemment que mon système de classification des couleurs présente, sur tous les autres, la très grande supériorité d'indiquer non seulement quelles couleurs sont complémentaires l'une de l'autre, comme le font les cercles chromatiques de CHEVREUL, par exemple, mais suivant quelle proportion elles sont complémentaires : le rose est bien complémentaire du vert, mais il faut deux fois plus de vert que de rose pour que, mélangées ensemble, ces deux teintes produisent du gris, ce qui, pratiquement, se traduit en ce que le vert provoque la vision de sa complémentaire, le rose avec deux fois plus d'énergie que le rose ne provoque la sensation de vert, etc...

complémentaire de chaque couleur. Admettons que nous ayons aussi trouvé une figure polygonale représentant les rapports de tous les timbres, nous devrons représenter graphiquement par un point situé au centre de gravité de la figure le timbre *N*, produit par le mélange à hauteurs et à teintes égales de tous les timbres primaires. Ce timbre *N* sera le timbre total ou neutre, jouant dans le domaine des sons le même rôle que le blanc ou les gris dans le domaine des couleurs. Et nous déclarerons, par définition, complémentaires deux à deux, tous les timbres représentés par les points situés aux extrémités des droites passant par le point N.

Supposons, par exemple, que nous ayons trouvé trois timbres primaires également différents les uns des autres, nous aurons le graphique suivant comme figure de représentation de tous les rapports sonores à hauteurs égales :



Les timbres *Z* et *Y* auraient pour mixte normale principale le timbre *r* et, par définition, ce timbre serait complémentaire du timbre *X* et réciproquement. Pour que ma définition des timbres complémentaires soit licite, il faudrait donc que le son *X*, longuement entendu avant le son neutre ou total *N*, coloriât ce son de sa complémentaire *r* et réciproquement. Je suppose (l'exemple que je vais donner est purement hypothétique et n'a d'autre but que de fixer les idées) je suppose que j'aie trouvé comme *X* le timbre de la clarinette, comme *r* celui du cor anglais. D'autre part, je suis persuadé que le violon donnerait à très peu près le son total *N*. (Le quatuor joue très probablement en musique le même rôle que les dessins en noir et blanc

en peinture et pour les mêmes raisons). Admettons donc que notre expérimentation nous ait donné ce résultat :

X, clarinette — *N*, violon — *r*, cor anglais.

Si nous constations qu'une note de violon entendue après une longue tenue de clarinette donne l'illusion d'une note de cor anglais et réciproquement, nous serions sûrs du même coup que notre classification des timbres serait juste et que l'hypothèse des timbres complémentaires est féconde.

Mesdames, Messieurs, je prédis une émotion violente et légitime à l'expérimentateur qui aurait, le premier, la joie d'une pareille constatation ; il pourrait à bon droit se dire qu'il fait faire un pas de géant à la psychophysique et à l'art de l'orchestration. Avoir employé pendant des siècles, avec l'intuition toute-puissante mais exceptionnelle du génie, les timbres de l'orchestre et découvrir tout à coup leurs rapports d'une façon tellement claire, précise et sûre, que l'on puisse prédire sans erreur possible que l'accouplement de tels instruments dans telles conditions ou que l'enchaînement de tels timbres produira exactement tel effet, ne serait-ce point un merveilleux progrès ? Que d'échecs évités à l'inexpérience des jeunes compositeurs ! quel enrichissement de la palette sonore ! que de combinaisons nouvelles à entreprendre et que d'énergie économisée !

Il est temps d'ailleurs que je vous fasse apercevoir le côté pratique de ces recherches, dont je vous ai trop longuement exposé les méthodes, d'une manière peut-être obscure malgré tous mes efforts vers une précision rigoureuse.

Remarquez bien que je ne songe pas une minute à bouleverser la composition de nos orchestres, quel que soit le succès des expériences que je préconise. Le fait d'avoir trouvé que toutes les sensations colorées dérivent des sensations rouge (ou rose) jaune et bleu n'a entraîné aucun peintre à ne plus se servir que de bleu, de jaune et de rouge primaires. J'avais essayé jadis de faire des aquarelles avec ces trois seules couleurs. J'ai bien vite reconnu qu'en maintes circonstances tel bleu du commerce, autre que le bleu de prusse primaire, donne des résultats plus satisfaisants que les mélanges de celui-ci avec les autres primaires, à cause de la puissance substantielle propre des matières colorantes vendues en pains ou en tubes chez les marchands de couleurs. Il en va de même pour la musique : j'admets que la flûte soit un timbre presque pur, mais pas tout

à tait. Je n'aurai garde d'abandonner un instrument de sonorité si poétique pour essayer d'en construire un de timbre plus franchement primaire.

Les boîtes de peinture du commerce, avec leurs douze ou vingt couleurs arbitrairement choisies, me paraissent tout aussi commodes depuis que je suis arrivé à me fixer les rapports exacts de couleurs et je trouve très pratique de me servir de tel brun préparé d'avance, quoique je puisse le fabriquer sans tâtonnement, en mélangeant en égales quantités du violet avec de l'orangé, ou du vert avec du rose. Seulement, le fait de connaître théoriquement la composition exacte de ce ton me permet, à un moment donné, de l'obtenir sans hésitation, sans empâtement inutile, avec la simplicité de moyens qui est l'idéal technique de tous les arts.

De même en musique, que de vaines surcharges, que d'hésitations, que de plaquages évités le jour où l'on saurait nettement ce qu'est le timbre du violon par rapport à celui du hautbois, le timbre de l'alto par rapport à celui de la trompette! et quel maximum de coloris obtenu avec le minimum d'efforts instrumentaux !

Mais une bonne classification des timbres serait encore beaucoup plus fructueuse au point de vue des réactions qu'au point de vue des mélanges.

J'ai exposé, dans mon *Orchestration des Couleurs*, la différence qu'il y a entre un mélange chromatique et une juxtaposition des teintes ; c'est exactement la même différence qu'en musique entre la *concomitance* (ou mélange) de deux timbres et leur *succession*. Non seulement chaque teinte agit sur toute couleur neutre voisine en la teintant de sa complémentaire, mais encore, deux couleurs quelconques juxtaposées s'altèrent presque toujours réciproquement. S'il fallait établir des tables de toutes ces actions et de toutes ces réactions, leur nomenclature interminable n'aurait pas le caractère général qui rend si commode, dans les sciences physiques et naturelles, l'énonciation sous forme de *lois* des phénomènes constatés d'une manière constante. Si je dis que le jaune-orangé employé après du violet-rouge fait paraître celui-ci plus bleu, cela ne me fait pas du tout connaître quelles seraient les influences réciproques du vert-olive et de l'indigo, par exemple, tandis que tous les cas analogues seront prévus si, à la suite d'une expérimentation suffisante,

je donne à cette constatation une forme générale en disant par exemple :

De deux binaires de gammes différentes, la plus éloignée de la primaire commune repousse l'autre vers sa symétrique (par rapport à cette primaire) *sans que la couleur repoussée cesse, bien entendu, d'être binaire.* (Loi 6 de l'altération des teintes juxtaposées en quantités à peu près égales. — *Orchestration*, page 191).

Il n'est pas besoin d'avoir beaucoup étudié les traités d'orchestration ou d'instrumentation, même les plus complets, pour savoir qu'aucun d'eux n'expose, sous forme précise de loi, les phénomènes de concomitance ou de succession des timbres. Ces ouvrages, écrits parfois par des artistes rompus à toutes les roueries du métier, ne se composent jamais que de recettes et que d'exemples excellents en soi, mais nullement synthétisés en principes généraux et précis. Je pense que l'on fouillerait vainement tous ces volumes, parfois si copieux, sans pouvoir y trouver une seule formule qui permette de prévoir à l'avance pour tous les timbres de l'orchestre, les résultats de telle combinaison définie. Voyez, par exemple, la question de la valeur. En chromatique, j'ai défini la valeur : *la manifestation de la puissance des teintes par l'accroissement ou la diminution des sensations de hauteur* et, grâce à ma classification des couleurs et aux données d'une expérience très curieuse que je n'ai pas le temps de rapporter ici (1), je sais, une fois pour toutes, qu'entre toutes les teintes de hauteurs égales, le maximum de puissance appartient au jaune-orangé et le minimum au violet-bleu, avec décroissance progressive dans la série des couleurs suivant leur position graphique dans le triangle. Voilà qui est clair, précis et général. Si vous me montrez deux couleurs quelconques, un simple coup d'œil jeté sur ma figure de classification des puissances (fig. 29 de *l'Orchestration des Couleurs*) me permet de *prévoir* immédiatement, dans une décoration donnée, par exemple, laquelle l'emportera sur l'autre en éclat, tout compte tenu de leurs hauteurs relatives et des matières employées. J'aimerais bien prévoir de même, en musique, l'éclat relatif de deux instruments quelconques pour un thème donné. Je sais bien comme tout le monde que, dans tel ensemble, la

(1) Rotation droite et rotation gauche d'une suite spectrale circulaire.

trompette s'entendra plus que l'alto, comme je sais que le jaune est plus lumineux que l'indigo ; mais si nous avons affaire à des instruments moins tranchés et que nous nous demandions, je suppose, si le violoncelle dominera ou non le basson dans tel dessin mélodique, quel est le traité d'instrumentation qui répondra à ce postulat, par un principe général applicable à tous les agents sonores ?

Je vais vous citer un cas plus fréquent encore et plus curieux. Je vous ai dit plusieurs fois que deux couleurs de teintes différentes mélangées en quantités égales à hauteurs égales donnent le vert normal (complémentaire du rose dans la proportion de 2 à 1). Or, un jaune foncé mélangé en quantités égales avec un bleu moyen ne donne plus du vert normal mais du vert-jaune et, chose plus étrange quoique absolument réelle, un bleu foncé mélangé en quantités égales avec du jaune moyen ne donne pas comme on pourrait s'y attendre du vert-bleu, mais aussi, et cela a l'air d'un véritable paradoxe, du vert-jaune comme dans le cas précédent (1) ; phénomène qui, étudié dans un très grand nombre de cas, m'a permis d'énoncer la loi générale suivante :

Dans tout mélange en quantités égales de couleurs quelconques, la teinte de la conjointe la plus puissante domine chaque fois que cette conjointe est plus claire ou plus foncée que l'autre.

Eh bien ! si, en musique, nous avions classé les timbres, nous arriverions, j'en suis persuadé, à un résultat analogue. Voici, par exemple, une trompette, dont le timbre est évidemment et *a priori* plus puissant que celui du cor ; admettons que la trompette et le cor mélangés à intensité égale (mezzo-forte, je suppose), et à l'unisson donnent le timbre *M* ; ces deux instruments donneront un timbre *plus trompette* que *M* chaque fois que la partie de trompette sera plus aiguë ou plus grave que celle du cor. Il serait capital pour la science de l'instrumentation d'étudier de près ce paradoxe.

Et, pour en arriver enfin au phénomène de succession des timbres, apercevez-vous l'intérêt qu'aurait l'artiste à connaître une loi analogue à ces lois de juxtaposition que j'ai trouvées pour les couleurs et à pouvoir dire, par exemple, en calquant celle que je citais tout à l'heure :

(1) Quand je parle de mélanges, c'est toujours de *mélanges optiques* obtenus avec des disques rotatifs ou avec un pointillisme analogue à celui des impressionnistes et non du mélange substantiel sur une palette.

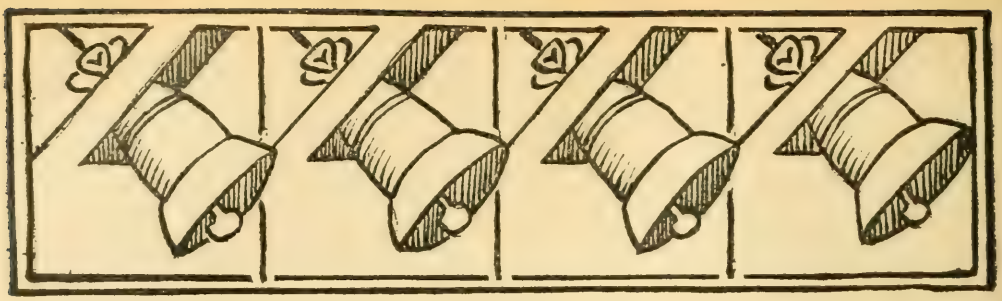
De deux binaires appartenant à des gammes de timbres différentes, la plus éloignée de la primaire commune repousse l'autre vers sa symétrique sans que le son repoussé cesse, bien entendu, d'être binaire.

Il ne m'appartient pas d'insister trop longuement là-dessus ni de faire miroiter ce rêve avec trop de lyrisme aux yeux des musiciens, puisque je n'ouvre pas la porte de ce monde enchanté. Je montre seulement le coffre-fort où le trésor est enfermé, je crois que j'en forge même la clef... Reste à découvrir le secret de la serrure ; c'est l'affaire des expérimentateurs. Pour les tenter, je tiens cependant de leur faire apercevoir un côté commercial de l'entreprise. On sait assez ce que l'industrie a gagné à l'analyse des teintes et à l'emploi des procédés trichromes ; ces procédés sont entrés dans le domaine pratique. Non seulement les revues d'art se servent désormais de ce moyen merveilleux de reproduction, mais les catalogues des magasins et des chemins de fer l'adoptent eux-mêmes de plus en plus. La chromolithographie n'aura bientôt plus qu'une valeur historique. N'apercevez-vous point comment l'analyse psycho physique des timbres donnerait en musique un résultat analogue ? Vous connaissez tous ces orgues à vapeur formidables que nous entendons à la foire de Neuilly ou sur la place Pigalle aux environs du 14 juillet. Elles sont déjà bien surprenantes, quand elles jouent intégralement l'ouverture de *Guillaume Tell* ou de *Poète et Paysan*. Représentez-vous ce qu'elles deviendraient le jour où, composées seulement de trois ou quatre jeux de timbres primaires, combinés en proportions voulues grâce à un système de volets à trous en permettant le dosage précis, elles joueraient les symphonies de Beethoven ou des fragments de Wagner, avec la reproduction fidèle de l'instrumentation, sauf peut-être en ce qui concerne la puissance musculaire! (D'ailleurs, dans les tirages phototypiques trichromes, la puissance matérielle corrélative n'est pas non plus directement reproduite). Et notez que le jour où l'on connaîtrait les timbres primaires, il ne serait probablement pas difficile d'en analyser le dosage exact dans les chefs-d'œuvre classiques pour construire les cartons des appareils que je prévois. Il me semble qu'il y a là pour un inventeur une matière à expérimentation dont l'intérêt pratique pourrait bien être colossal.

D'ailleurs, Messieurs, les recherches dont je parle et dont

je vous ai entretenus en abusant à l'excès de votre attention bienveillante, n'auraient-elles aucun intérêt industriel, voire même aucun intérêt artistique, j'estime qu'il y aurait lieu de les entreprendre tout de même. En matière d'art, comme en matière de science, on ne sait jamais ce que peuvent donner les découvertes en apparence le plus purement spéculatives. On travaille un problème d'esthétique parfaitement stérile, semble-t-il, on étudie les mouvements d'une étoile si lointaine et si indifférente que cela paraît être pure folie et puis, un jour, à l'heure dite, toute une chaîne de découvertes relie brusquement le résultat de ces travaux à des connaissances vieilles comme le monde et ce qui n'était jusque-là que radotages de maniaque illumine splendidement l'espace et soulève des montagnes.

JEAN D'UDINE.



LES CHANTS D'AMOUR

DANS LA MUSIQUE ORIENTALE

En pays exotique, comme en toute contrée occidentale, l'amour se plaît à revêtir des formes lyriques. La joie qu'inspire ce sentiment semble partout, de par l'humanité, rechercher occasions et façons de se révéler. Et combien ne doit-il pas être puissant en effet puisque le plus rusé, le plus renfermé parmi les peuples exotiques, celui qui le mieux sait cacher sa façon de penser, ne peut opposer d'obstacle au sentiment amoureux avide de se faire connaître. Le lecteur pensera bien, évidemment, que ce sentiment et les expressions qui lui sont inhérentes, varient tant sous le rapport de la délicatesse que de l'expression lyrique et poétique, selon le degré de culture de telle ou telle race. Mais chez les plus « nature » encore, chez ceux que la civilisation occidentale (qui n'est guère l'aînée ni la seule bonne) n'a pas encore entamés, le chant d'amour demeure avec la danse la seule expression musicale. Là où l'indigène n'aura pas un regard, pas une parole pour un beau site, pour un nuage aux reflets nacrés, là encore il aura l'éloquence imagée et la chanson facile lorsqu'il s'agira de glorifier celle qu'il appelle son « cher corps ». Et, fait bizarre, c'est chez les peuplades les plus frustes, chez celles qui ont rayé de leur existence ce qui ressemble au plus modeste confort (les Laotiens, par exemple), que nous rencontrons les plus jolies expressions lyriques de l'amour, de véritables fêtes galantes dont des

peuples très avancés, tels que les Chinois, n'ont pas la notion. C'est que les premiers agissent par une impulsion que remplacent chez les seconds le raisonnement et la réflexion. Dans l'empire du Milieu c'est souvent la lettre qui tue l'esprit et enlève à telle ou telle doctrine sa vitalité. Une éducation dans laquelle entre le souvenir de tant de sentences rigoureusement observées ne prépare guère au sentiment amoureux et à ses diverses expressions poétiques. C'est là une des causes, certainement, pour lesquelles nous entendons beaucoup plus de chansons érotiques chez les peuples « heureux » qui « vivent » sans en rechercher la cause, alors que nous tomberons sur un répertoire restreint chez certaines autres races dont le principal souci depuis des siècles est d'enliser l'existence entre des digues morales et de rechercher le *pourquoi*, le *parce-que* de notre présence sur le globe.

Un certain ordre s'impose pour un travail ethnographique de ce genre ; et si nous choisissons l'ordre géographique, supposant un voyage vers l'Extrême-Orient, c'est que les frontières d'un pays, au lieu d'être des barrières, seront toujours pour nos investigations des points de contact, des enchaînements propices aux comparaisons.

Après avoir traversé la Méditerranée, nous prenons contact avec une race qui sut allier l'art et la réflexion, un peuple qui eut son heure de haute culture : l'Arabe. On sait généralement combien grande était la sympathie des Arabes pour la musique à l'époque notamment où ils commandaient en maîtres dans Grenade. La renommée de certains chanteurs est parvenue jusqu'à nous, leur art ayant été de leur part l'objet d'investigations sérieuses. Leurs proches parents, les Israélites, leur fournissaient des bardes qui étaient les bienvenus au Palais de l'Alhambra ainsi que dans ces splendides demeures dont les restes parlent encore de leur grandeur, et qui sont comme la parure des villes d'Espagne.

Un des premiers musicologues arabes, Al-Farabi (IX-Xe siècles ap.J.-C.) a laissé des écrits qui témoignent d'un zèle digne d'une érudition plus serrée. Admirateur des théoriciens grecs, il n'envisageait la musique arabe qu'à travers le prisme de

l'esthétique grecque, négligeant de remarquer ses compatriotes chanteurs alors que ses observations les concernant nous eussent été autrement utiles que le bagage d'études qu'il légua à la postérité et où nous retrouvons de pâles contrefaçons des théories de Pythagore, d'Aristoxène et autres.

Heureusement que Safi ed Din (XIVe siècle ap. J.-C.) et plusieurs de ses successeurs eurent à cœur de combler les regrettables lacunes qu'avait occasionnées le savoir trop spécial d'unAl-Farabi.Ils nous donnèrent un certain nombre de traités, tels : *Le Vaisseau de l'Autorité*, *Perles assorties de la connaissance des airs*, etc.

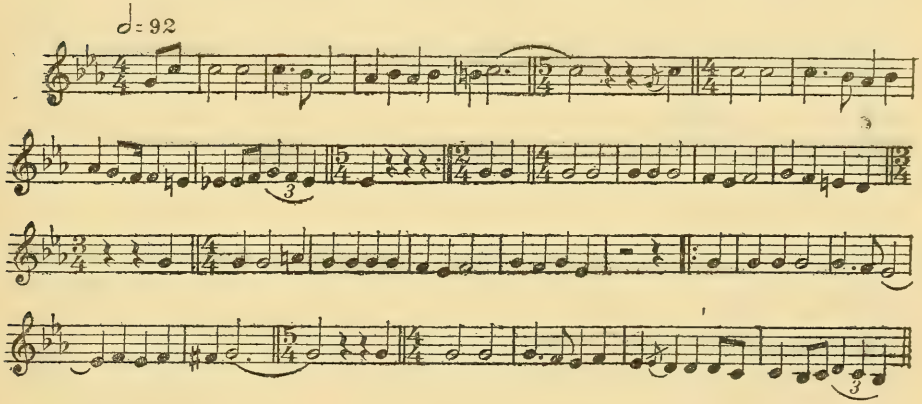
D'ailleurs le nombre de ces écrits demeure assez respectable ; c'est ainsi que nous pouvons compter 27 traités d'auteurs arabes anciens, dont le premier date de l'an 170 de l'Hégire, et le plus récent de l'an 848. Les Arabes modernes ne voulurent point se désintéresser des travaux de leurs aînés, et nous connaissons 9 ouvrages dont les derniers furent édités au Caïre en 1906. Ajoutons à ces publications une vingtaine d'œuvres européennes (de 1823 à 1906), de valeur très inégale, tantôt excellente, tantôt non exemptes d'erreurs, et nous aurons mentionné, à peu de chose près, la bibliographie musicale arabe.

Les chants d'amour tiennent une large place dans cette musique des Arabes. Villoteau, dans sa *Description de l'Egypte* (Paris, 1812), en parle ainsi :

« Dans ces chansons, quoique tous les mots qui ont rapport « à la personne aimée soient du masculin, il est toujours question « d'une maîtresse. C'est par suite de l'usage où sont les Orientaux « de ne point parler en public de leurs femmes qu'on substitue « le masculin au féminin ». Plus loin Villoteau exprime ses regrets de n'avoir pu noter « l'accent d'abandon et de mollesse « avec lequel les chanteurs expriment la mélancolique « volupté répandue dans la plupart de ces chansons ». Ceci demeure un fait avéré et confirmé par tous les musicologues lorsqu'ils ont affaire à des musiques de provenance exotique; il règne dans cet art une liberté d'interprétation défiant les ressources de notre système de notation. Beaucoup d'Européens voulaient qu'une mélodie exotique pût être écrite en l'un de nos rythmes, soit binaire soit ternaire ; on n'admettait pas des mesures alternatives comme 3/4, 2/4, des rythmes comme

14/8, etc. La musicologie moderne a fait sous ce rapport des progrès énormes, et l'on ne saurait trop louer des travaux comme ceux de MM. Stumpf, Abraham, Hornbostel (de l'Université de Berlin), Laloy (de Paris), qui apportent à leurs recherches un esprit scientifique admirablement secondé par une expérience spéciale des musiques exotiques, car ces musiques exigent de la part des chercheurs un entraînement *sui generis*, une intuition, si on ne veut se perdre dans les suppositions et les doutes.

Et puisque nous venons de citer M. Hornbostel, nous inaugurerons la série des exemples par une chanson d'amour qu'il publia jadis (1).



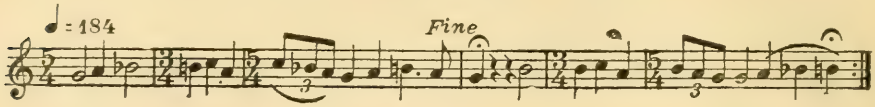
C'est une jeune femme qui chante à son amant : *Hemd'en* (nom propre) *par toi je serai tuée.*

« L'intonation, poursuit M. Hornbostel, était des plus « incertaines ; la troisième partie ne paraît être qu'une répéti- « tion à la sous-dominante ; quant au rythme, nous avons af- « faire à un 4/4 suivi de tenues soit en 3/4, soit en 5/4 ».

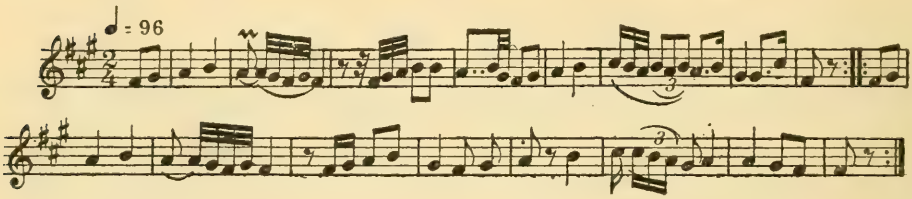
L'air qui suit et qui est d'une très curieuse chromatique ainsi que d'une grande originalité rythmique appartient également au répertoire des chants amoureux arabes. Très en

(1) *Phonographierte tunesische Melodien.* Recueil de la *Société Intern. de Mus-*

vogue chez les populations tunisiennes, à ce que l'on prétend, on chante cet air sur les paroles que voici : *Je t'en prie, embrasse-moi.*



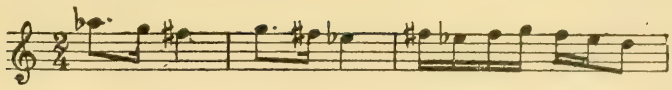
L'air suivant doit être encore joint aux chants du même genre puisqu'il dit que *l'Intermédiaire des Fiancés est arrivé.*



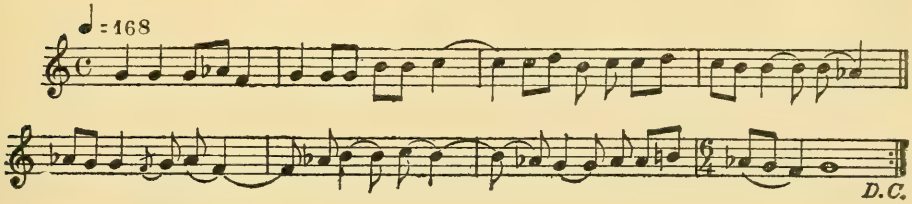
Est-il assez imprégné de cette mélancolie orientale, cet air qui ne semble guère être l'impression lyrique des cœurs joyeux ? il se rapproche par moment de la couleur générale qui est celle de certains airs de l'Asie mineure. Ce fait ne saurait nous étonner, puisque ces peuples sont, depuis des siècles, en contact étroit, et se copient mutuellement au point de nous rendre difficile la recherche de l'autochtone chez chacun d'eux.

Parfois ces airs s'échafaudent à l'aide de gammes très restreintes comme l'air suivant : *Mon cœur est très épris.* Cette gamme comprenant cinq degrés : *fa, sol, la b, si, do,* ce qui nous conduit vers les gammes pentatoniques d'Extrême-Orient, possède encore une curieuse similitude avec les gammes préférées des tziganes : *do, ré, mi* ♭, *fa* ♯, *sol, la b, si, do,* dont voici un exemple pratique, tiré d'une vieille chanson arabe :

puis ce début :



Cet intervalle de seconde augmentée se répète par deux fois au cours de la présente échelle tonale. Et voici l'air curieux que surent construire, à l'aide de cette gamme, les musiciens arabes :

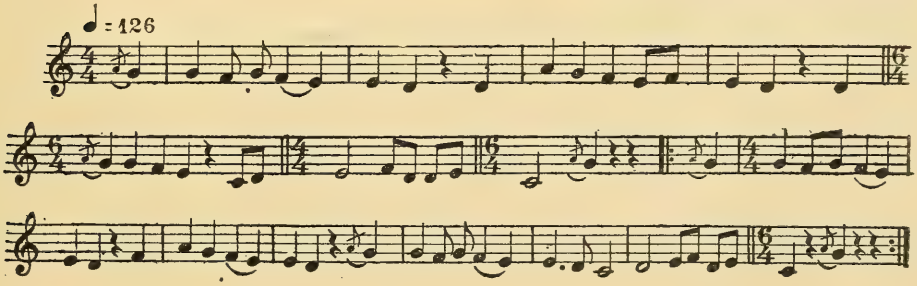


Puisque nous parlons de la curiosité de certaines gammes arabes, mentionnons encore celles-ci, plus particulièrement originales et qui ont reçu de nombreuses applications dans la musique du pays :

La, si, do, ré, mi, fa ♯, La, si, do, ré, mi, fa ♯, sol,

Fa, la, si ♭, do ♯, ré, mi, fa ♯, sol, Si ♭, do, ré, fa, sol (pentatonique chinois).

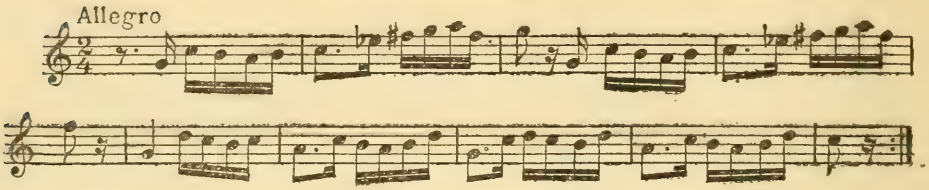
Une chanson qui a son côté comique est celle qui suit où une jeune fille s'exprime ainsi : « *Chère mère, dis au père que je ne veux pas épouser un vieillard* », et dont voici l'air :



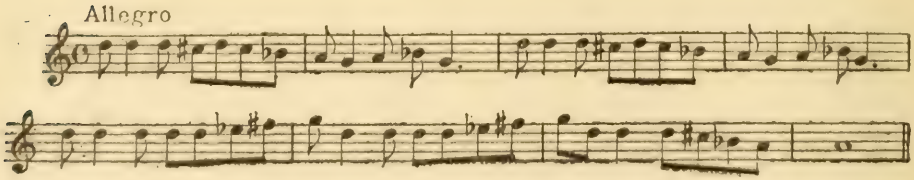
Ce qui augmente le charme de ces airs, charme que malheureusement ne goûtent d'habitude que les initiés, ce sont les paroles. Voici, pour n'en citer qu'un, comment s'exprime un vieux poète arabe :

Jamais n'éviterai de chanter,
Jamais ne laisserai les chansons,
Le chant déchira-t-il la gorge,
Le baiser le cœur de quelqu'un ?

Mais nous devons continuer notre route. Prenons congé des Arabes sur ce vieil air :



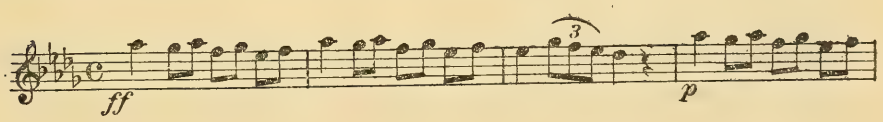
La côte que nous longeons à présent est clairsemée de villages, et même d'habitations. Cependant voici venir Bab-el-Mandeb, ce fameux détroit, et nous prenons contact avec les Somalis de Djibouti. La musique ne semble pas y être en grande faveur ; cependant à force de chercher, nous parvenons à mettre la main sur une espèce de vieux barde populaire dont le répertoire arabisant ne contient qu'une seule chanson d'amour; par ce que nous connaissons déjà, il nous est facile d'identifier cet air dont le rythme, la construction, les intervalles caractéristiques nous ramènent vers l'Arabie. Les paroles échappent malheureusement à notre désir de les noter, mais voici toujours l'air :

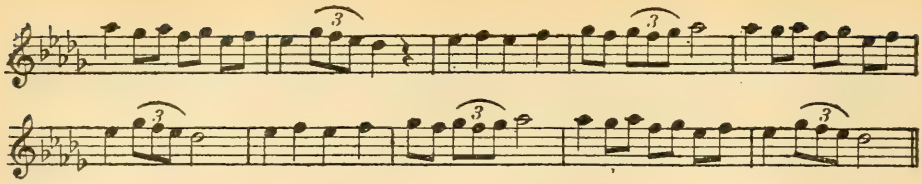


Puisque nous empruntons la route d'Extrême-Orient, il ne nous est pas interdit de faire une incursion du côté de la Perse, avant de mettre le pied sur le « sol Sacré » de l'Inde. Nous serons assez mal récompensés de notre détour vers le royaume du Shah-in-Shah, non que la musique y soit moins goûtée, mais parce que le vieux répertoire est assez restreint. Cependant les Grecs nous parlent de la passion des anciens rois perses pour la musique. On sait que lorsque Parmenion s'empara, à Damas, de la suite du roi Darius, il fit prisonnières plus de 300 musiciennes attachées au harem. D'autre part, les voyageurs modernes ont mis au jour un très ancien bas-relief, couvrant la surface d'une grande roche à Tagli-Bostan, et sur lequel nous remarquons le roi Chosroës à la chasse, en barque, accompagné de nombreuses musiciennes. En général l'imagination populaire a tissé de nombreuses légendes autour de ce souverain, et celle qui nous intéresse plus particulièrement, prétend qu'il avait à son service 15.000 musiciens ; un nombre si respectable se passe de commentaire.

La théorie musicale possédait jadis en Perse déjà ses adeptes, parmi lesquels il convient de citer El Chalil, auteur d'un *Livre des sons*; un autre, El Kindi (862 ap. J.-C.), qui composa six ouvrages concernant l'art musical, le rythme et la composition. Au IXe siècle c'est aussi Ali d'Ispahan qui attire notre attention par son *Kitâb el-Aghani*, sorte de collection d'airs populaires. On cite encore un certain Coya-Abdel-Kader, compositeur à Ispahan, et qui, dit-on, composa plus de 2.000 chansons que leur banalité empêcha de passer à la postérité.

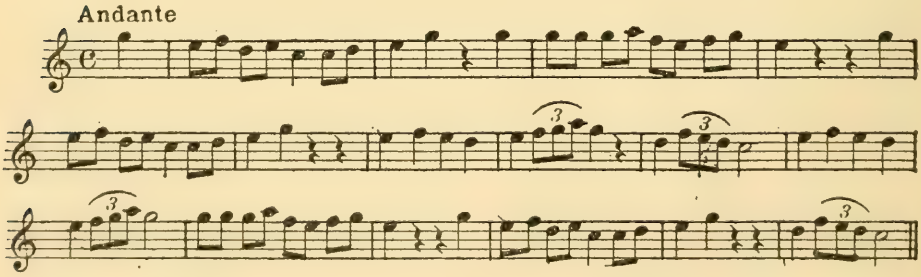
Malheureusement les documents subsistants de ces époques reculées ne nous sont pas encore intégralement accessibles : c'est une lacune que la musicographie moderne comblera certainement, car un beau champ s'offre là à ses investigations. Nous sommes cependant à même d'offrir au lecteur un spécimen assez typique du genre qui nous occupe et qui se chante, si l'assertion populaire ne fait pas erreur, sur un poème de Hâfi :





Il convient d'ailleurs de remarquer que l'introduction en Perse de la religion islamique eut une profonde influence sur la musique et que l'ancien répertoire disparut en partie, faute d'avoir été noté en temps opportun. N'oublions pas que ces peuples n'ont créé que tardivement, lorsqu'ils le firent, des systèmes de notation peu populaires, d'où nous pouvons déduire que la bonne volonté de plus d'un vieil auteur dut s'arrêter devant l'absence d'un système graphique mettant à l'abri de l'oubli les produits de la spéculation intellectuelle. Ne constatons-nous pas des faits semblables chez des peuples qui disposent cependant depuis de longs siècles de genres de notation permettant de fixer sur le papier, quoique d'une manière rudimentaire, ce que crée la pensée musicale ?

Avant de quitter la Perse, encore une chanson, peu connue, qui nous fut communiquée par un Français, ancien précepteur du shah de Perse actuel, et qu'un séjour de vingt ans à la Cour persane avait initié aux choses indigènes :

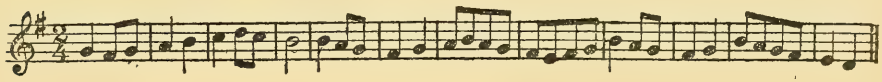


Chemin faisant, nous voici arrivés aux portes de l'Inde, dont le nom déjà est évocateur de sensations, de visions exotiques. Patrie de Bouddha, foyer de rites curieux, de religions artistiques, l'Inde, de tous temps, attira la curiosité des esprits avides d'exotisme.

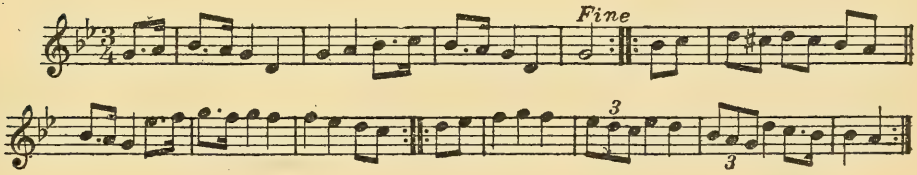
Le sentiment amoureux est très puissant dans la population hindoue ; il est même des contrées comme la Birmanie où la femme a sur l'homme un empire qui contraste avec l'état d'esclavage ou végète la femme chinoise.

Déjà le Rigveda mentionne 1.020 hymnes amoureux datant de 2.000 ans avant notre ère, et cette collection devrait être comptée parmi nos œuvres les plus anciennes, puisque nous sommes de la race des Ariens, et que cette littérature, cette poésie lyrique précèdent de 1.300 ans environ celles des Grecs.

La chanson que nous faisons figurer ci-après, se chante sur un vieux texte, formulant des souhaits pour que tout le monde s'endorme dans la maison afin que l'amoureux n'attende pas en vain sa bien-aimée ; l'air en est d'une simplicité presque archaïque, et, par moment, fait penser à nos vieilles chansons populaires :

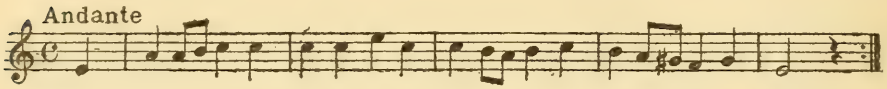


Comme partout ailleurs de par le monde, les amoureux n'ont pas toujours la chance pour eux ; souvent la tristesse que provoquent les obstacles se répand en plaintes musicales. Telle par exemple :

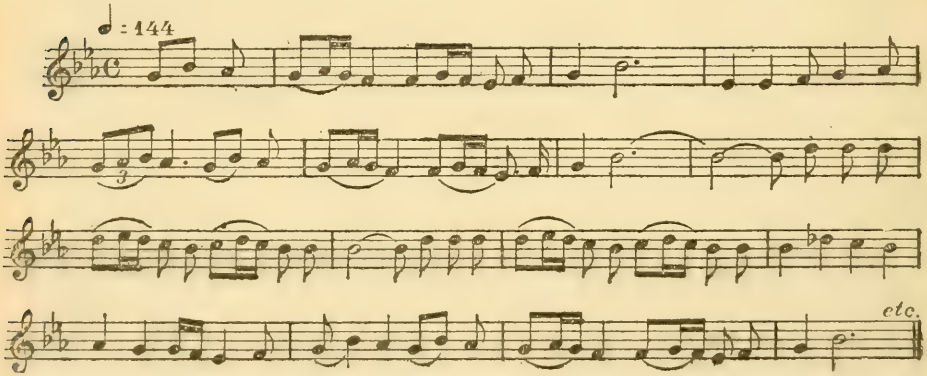


Cet air est en mesure ternaire, comme beaucoup d'airs hindous, alors que ce genre rythmique est ignoré dans la majeure partie de l'Extrême-Orient. C'est là un affranchissement du rythme binaire qui prouve, chez le peuple hindou, une plus grande disposition musicale que chez ses voisins de l'Indo-Chine dont les rythmes faciles permettent aisément aux castagnettes et tambour de souligner les temps forts. En même

temps ce chant se meut en une tonalité artificielle, mineure qui est comme un point de rapport avec l'art des Arabes et des Persans que nous venons de quitter, et chez lesquels le genre mineur est en usage. Le contact s'affermit d'ailleurs par l'emploi que font les Hindous d'un mouvement caractéristique que nous avons examiné chez les Arabes : le mouvement mélodique de seconde augmentée ; la ligne suivante, début d'un air hindou populaire, en fait foi :



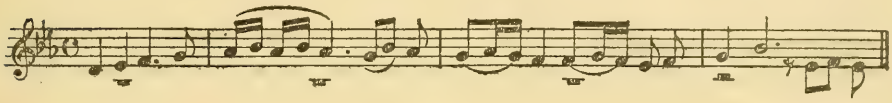
Toutefois ce serait une erreur très grande de croire que ces chants (d'après ceux que nous pouvons présenter) soient tous d'un si fruste développement. Voici un *Tamil*, ou chant d'amour (1), interprété par les jeunes femmes surtout ; la ligne mélodique en est extrêmement gracieuse :



Le motif principal qui compose les trois premières mesures revient avec fréquence, il semble donc être tout à fait du goût des Indigènes. Un peu long pour figurer ici en son entier (il contient 55 mesures très fournies), après en avoir donné les motifs principaux, nous devons cependant présenter au

(1) Abraham et Hornbostel : *Phonographierte indische Melodien*, Recueil de la Sté Intern. de Musique, V, Leipzig.

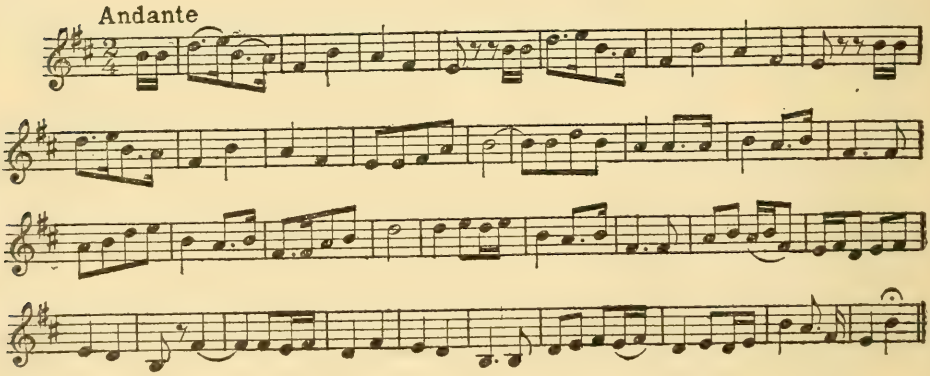
lecteur un passage très intéressant de ce chant, celui où les chanteuses se séparent, l'une pour continuer, l'autre pour s'arrêter et ne reprendre en contrepoint qu'au moment où la première chanteuse tient une sorte de pédale à la dominante :



C'est là un timide essai de polyphonie dont nous pourrions rencontrer de très curieux exemples chez les Malais de Batavia, chez les Siamois et les Cambodgiens si nous avions le loisir d'examiner leurs morceaux d'orchestre. Et puisque nous voilà déjà de l'autre côté du détroit de Malacca, entrons de plain-pied chez les Javanais qui possèdent un système musical des plus raffinés. La renommée de leur *Gamelan* est établie parmi les musicographes, on connaît les très remarquables monographies; du Dr. Gronemann : *De Gamelan te Jogjàkartà*, et l'ouvrage de J. N. P. Land ayant le même titre et publié en 1890 à Leyde par les soins de l'Académie royale. On ne saurait en effet se faire une idée précise de la musique des Javanais sans avoir recours à la précieuse documentation qu'offrent les travaux si sûrs que nous venons de mentionner.

L'Insulinde présente un trait commun avec le Siam et le Cambodge, dont les orchestres sont voisins : la musique vocale, la chanson populaire y est moins répandue qu'aux Indes et en Arabie. La musique instrumentale poussée à un rare degré de perfection a presque accaparé le goût musical ; le peuple ne conçoit de productions musicales autres que celles des orchestres (*Gamelan* chez les Javanais, *Pip-hat* et *Mohori* chez les Siamois et les Cambodgiens). Les voyageurs ont donc rapporté de Java beaucoup de musique instrumentale, mais de rares chansons seulement. Voici cependant un spécimen de la muse populaire javanaise, où nous retrouvons une des gammes pentatoniques dominantes de l'Extrême-Orient : *ré, mi, fa♯, la, si*. Le caractère harmonique de cet air varie tantôt de *ré* majeur au relatif *si* mineur ; c'est ce que nous admettrions si

nous examinions l'air en question à travers le prisme de notre conception harmonique occidentale. Mais les recherches des dernières années tentent à prouver avec beaucoup de logique l'erroné d'une pareille conception. En effet, si nous pouvions nous transformer en Asiatiques pour quelques instants, qui nous dit que notre oreille trouverait très naturelle et très complète cette gamme formée avec les mêmes degrés mais supposant la tonique relative mineure comme véritable tonique d'une gamme telle que celle-ci : *Si, ré, mi, fà* ♯, *la* ? Dès lors, l'air que nous allons soumettre au lecteur serait de coupe absolument classique, en son genre ; il débute et se termine par la même tonique *si*. Evidemment, l'absence de la sensible telle que nous la concevons, déroute les novices, mais avec un peu d'habitude on arrive à se faire et à aimer cette cadence qui fut en honneur dans notre vieille musique.

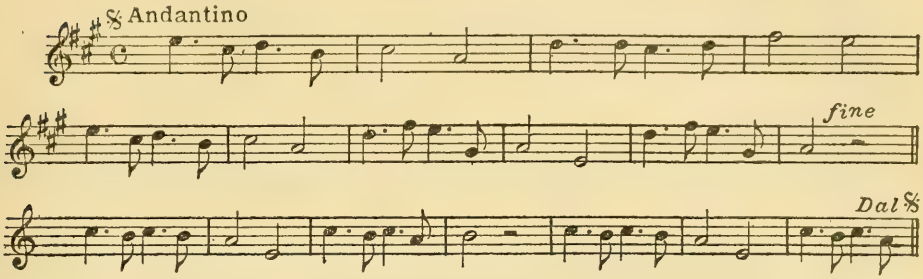


Cet air se chante sur des paroles exquises, dont voici le début : « Viens, belle Gadise, belle Gadise, viens ce soir dans « le *balley* (1) ; je ne suis plus étranger pour toi, puisque tes « bras sont devenus ma patrie. »

Nous ne voudrions pas quitter la Malaisie sans emporter encore une impression musicale qui nous fera connaître une romance jadis en vogue chez les Hispano-Maïndanaises. Quoique les paroles ne nous aient point été rapportées, sa teneur douce et quelque peu mélancolique permet de supposer

(1) Maison destinée à loger les voyageurs et à donner des réjouissances.

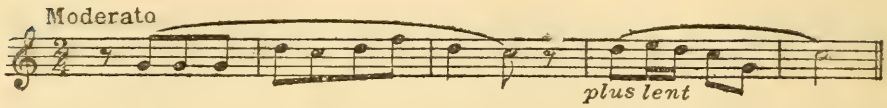
qu'il s'agit d'une chanson d'amour. Ce n'est ni une danse, ni un chant guerrier, ni un chant rituel :



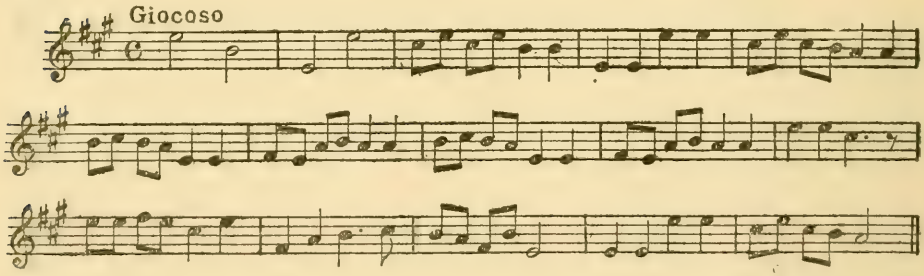
Il est de toute évidence que cet air est un produit métis ; tant par sa forme que par ses mouvements mélodiques il rappelle certaines chansons créoles, lesquelles sortirent d'une fusion d'airs du pays et d'airs apportés d'Europe.

Reprenons notre route vers l'Extrême-Orient, et traversons la mer de Chine pour débarquer au Cambodge, évitant un détour au Siam, détour qui ne serait pas compensé par ce que nous pourrions y entendre puisque le Cambodge nous offre la même musique. N'était la frontière géographique, nous pourrions dire que Siamois et Cambodgiens ne forment qu'un seul peuple, musicalement parlant. N'avons-nous pas dit un peu plus haut que le Cambodgien, grand amateur de musique orchestrale, de ballets, n'était pas chanteur excellent ? Nous aurons beau parcourir les rues de Pnom-Penh et des autres grands centres, nous aurons beau nous mêler à la foule bigarrée des marchés, des maisons, tâcher de surprendre le batelier sur le fleuve, l'artisan au labeur, de nulle part ne surgit la chanson, le refrain qui nous égayera si souvent dans les villes d'Annam, du Tonkin, de la Chine. Est-ce un effet de la torpeur due à cette chaleur de plomb qui pèse sur tout comme un manteau de métal en fusion ? A peine pouvons-nous l'admettre, car la température de Hué, de Hanoï, de Shang-Haï pourrait rendre des degrés à celle qui règne dans les rues de la capitale cambodgienne, et cependant peuple, ouvriers, pêcheurs, enfants, tout ce monde a la chanson sur les lèvres. Le seul argument qu'invoquent Cambodgiens et Siamois, c'est que la chanson leur semble chose bien mièvre comparée à la

musique qu'ils ont l'habitude d'entendre dans les théâtres, lors des grandes fêtes. L'absence de toute manifestation vocale comme nous la souhaiterions est tellement obsédante que le simple refrain d'un marchand chinois ambulant, passant là un soir, est comme une libération pour l'oreille :



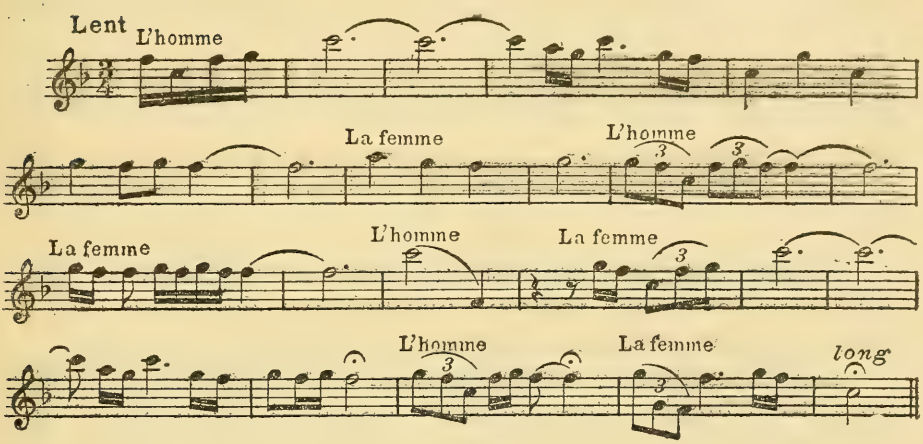
Allons donc chercher chez l'Annamite ce que le Cambodgien, malgré sa riche littérature musicale, ne peut nous offrir. L'Annamite n'est pas un musicien aux souplesses tonales chatoyantes comme l'Arabe, et l'habitant de l'Inde. Sa musique est franche, exempte de complications rythmiques et mélodiques, et même la chanson d'amour est généralement gaie, car l'Annamite ignore le genre mineur. Voici, à titre d'exemple, un air galant, et cependant rien n'y révèle des sentiments amoureux, aucun passage n'y est, selon notre esthétique, l'expression de la langueur passionnée :



Une chanson d'amour toutefois, et unique en son genre, est chantée par les bateliers de Hué dont elle est comme le monopole, car, à une heure en amont ou en aval, elle est complètement ignorée. Les bateliers la chantent de nuit afin de ne pas s'endormir sur leur sampan et ne pas courir le risque de se noyer. Il faut donc attendre que la soirée soit avancée si l'on tient à savourer cette mélopée, merveilleux complément de l'heure et du paysage nocturnes qui semblent la faire naître

des ondes. Exécutées alternativement par le batelier et sa femme, les paroles chantées disent ceci :

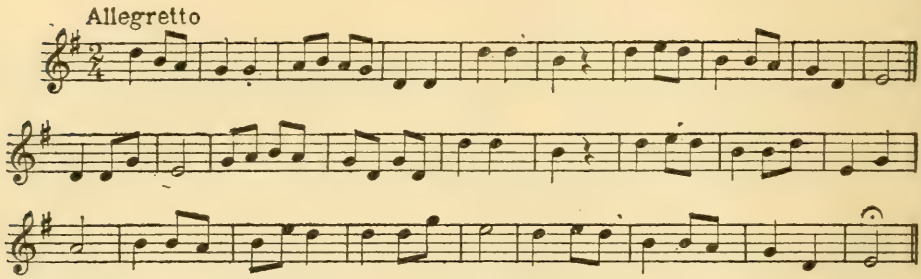
Ainsi donc se décidera-t-on (mon amant)
A rompre notre amitié ?
Et qui donc s'était employé à la nouer au début
Faisant ainsi qu'un jardinier
Qui attire les branches
Et les entrelace ?



Voilà un air que n'entendront plus longtemps les Européens ni les Annamites de Hué, car les ponts jetés d'une rive à l'autre du « fleuve parfumé » auront tôt fait de rendre ces gondoles asiatiques, les sampans, inutiles, puisque leur unique occupation consiste à passer les habitants d'une rive à l'autre du fleuve qui sépare Hué en deux quartiers. Une fois les bateliers partis, qui donc se souviendra de l'air qui les rendait si sympathiques ? Cet air est réputé très ancien, mais ce n'est là qu'une formule asiatique d'une élasticité regrettable, car « beaucoup vieux » pour l'Annamite est un terme allant de 50 à 2000 ans.

Les Annamites de Hanoï chantent quelquefois une chanson où il est question des vœux que formule une petite courtisane pour son amant qui s'en va vers la capitale prendre part aux examens qui doivent lui ouvrir une carrière splendide ; après des souhaits de réussite, ce sont de délicates pensées d'amour que chante la jeune femme. Cet air est d'une régularité remarquable et même très musical. Est-ce pour cela qu'il convient

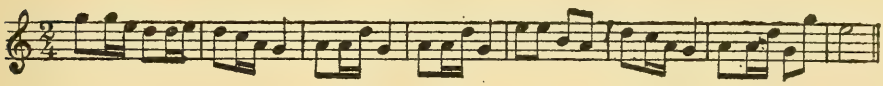
moins au goût des Tonkinois qui, partageant l'esthétique chinoise, ont un penchant prononcé pour le genre de mélopée où les contours perdent leurs angles et où la ligne mélodique ne paraît plus qu'une tenue sur laquelle viendrait se greffer de temps à autre un demi-ton :



Il faut entendre ce petit air prestement enlevé et dont les temps forts sont toujours marqués par des coups secs de petit bois dur donnant l'illusion de castagnettes.

Les Annamites se servent aussi d'un procédé très en vogue chez les Chinois : l'emploi d'un même air pour différentes poésies. Ces airs passe-partout sont très admissibles chez des peuples qui attachent de la valeur surtout au sens des paroles, et dont le système linguistique, reposant sur l'intonation des mots, associe volontiers le chant au texte poétique. Le chant, tout en ayant sa part de gloire, passe après les paroles dont beaucoup ne supporteraient pas la traduction fidèle. Il va sans dire que beaucoup de poésies, traduites déjà, ou encore à traduire, sont à même d'intéresser les fins lettrés qui veulent des sensations délicates. Malheureusement alors, la plus nuageuse philosophie tâche de remplacer l'inspiration souvent absente. L'art d'écrire les vers étant considéré par les lettrés chinois comme partie intégrante de leur savoir, on conçoit la sécheresse de ces spéculations. N'oublions pas que le genre « élevé » de la poésie chinoise s'abstient de traiter l'amour, et nous saurons pourquoi les vers amoureux, d'une provenance plus populaire, sont fréquemment frappés au coin de l'imagination érotique et vulgaire. Combien ce genre est différent du *Pantoum* javanais, où la pensée amoureuse sait choisir de si jolies expressions, n'excluant pas un certain cachet d'intimité charmante.

Il demeure difficile de mettre la main sur une véritable chanson d'amour chinoise. L'habitant du céleste empire a du reste peu d'occasion, pour ne pas dire aucune, d'en soupirer. Tout jeune, enfant presque, il est fiancé sans connaître celle qui deviendra sa femme. Au jour convenu l'union s'accomplit bon gré mal gré ; le gynécée chinois n'étant pas un sujet de conversation entre Célestes, l'amour n'est pas ici élevé au rang d'un sentiment. Une des rares chansons d'amour que nous ayons pu surprendre chez les Chinois habitant l'Indo-Chine est la suivante dont la brièveté est largement rachetée par les quelques 98 couplets se succédant sur cette ligne musicale :



On aura une idée du texte de pareille chanson d'amour par les quelques vers qui suivent :

Elle dit : « Voici le chant du coq. »
Il répond : « Tu te trompes. »
Elle dit : « Voici venir le jour ! »
Lui dit : « Mais non, ma lumière. »

« Lève-toi, lève-toi, et vois
Si le Ciel ne pâlit pas encore !
L'étoile du matin se lève,
Le jour n'est pas loin.

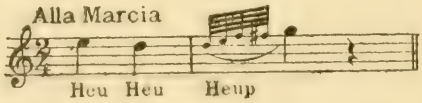
Allons, voici l'heure de l'adieu,
Va ! et en hâte
D'une flèche sûre abats le coq
Qui annonça l'heure des adieux. »

Ce poème, d'un âge respectable, figure dans le fameux Chi-King ; nous ne dirons pas que son ancienneté doive en excuser la sécheresse, car depuis des siècles l'esprit des poètes et des musiciens chinois n'a pas changé d'un degré, et seule l'imitation servile de l'*ancien* leur semble digne d'efforts. Ce serait en vain qu'on chercherait une tendance sérieuse vers le *moderne* sous l'impulsion du contact toujours grandissant

des peuples étrangers. Le Chinois se rend compte qu'adopter l'esprit moderne serait détruire un art, une littérature, un gouvernement qui ne tiennent plus que par leur façade ; c'est la raison pour laquelle les arts, et la musique notamment (art plus vieux en Chine que l'imprimerie, le papier et la boussole) sont demeurés figés en d'anciennes formes d'où ils ne sortiront jamais.

Avant de passer au Japon, point terminal de notre excursion musicale, un tour du côté du Laos s'impose, car nous allons y rencontrer, chez un peuple excessivement fruste, matériellement parlant, des aspirations poétiques tout à fait surprenantes.

Les Laotiens ne vivent que pour le plaisir ; peu leur importent le négoce, l'agriculture, et surtout l'industrie. Ils ne cultivent ces choses que dans la mesure de leurs propres besoins, qui sont modestes ; ils refusent la pièce d'argent monnayée dont ils n'ont que faire, surtout s'ils doivent la gagner par un travail, si facile soit-il. Leur existence s'écoule en un doux farniente qui demeure imperturbable vis-à-vis de tous les efforts entrepris pour lui faire céder le pas à l'activité productrice de l'aisance. Les Laotiens sont avant tout des jouisseurs, pour lesquels le « sentiment » prime « l'action ». Célèbres sont leurs fêtes du printemps, alors que filles et jeunes gens s'en vont à la forêt prochaine couper les fleurs qu'a fait naître la saison nouvelle, rapportant des gerbes au son des chants joyeux. Le soir venu, les jeunes filles marchent en avant, improvisant des couplets satiriques auxquels répondent les jeunes hommes par des vers galants. Entre les différentes strophes, et comme pour se stimuler l'un et l'autre, les deux groupes lancent au loin ce cri particulièrement laotien :



Ces théories d'éphèbes rejoignent leurs demeures vers la nuit, et des repas joyeux terminent ces fêtes de *Wan-pak* et du *Nam dok mai,* la cueillette des fleurs.

Nous ne saurions d'ailleurs choisir meilleur compagnon et guide en ces contrées éloignées des centres, partant d'accès

difficile, que M. Lefèvre-Pontalis, qui a parcouru le Laos en tous sens et s'exprime ainsi (1) au sujet de ces fêtes où les chants et les fleurs tiennent une si large place : « C'était parfois une phrase lentement scandée ; plus souvent un long cri, guttural, étrange, semblable à celui d'animaux inconnus, appelant leurs femelles au fond des forêts. Et voici que, dans une rue voisine, un groupe répondait à celui qui, le premier avait secoué l'engourdissement de la ville, emplissant l'air de cette évocation saisissante dont, il semble impossible de perdre le souvenir, une fois que les sens en ont été pénétrés.

Je me souviens encore de la tombée du jour, par un crépuscule de mai, où, pour la première fois, mon oreille entendit ces bruits. Etait-ce le temps de la pleine lune, ou bien l'astre des amours avait-il disparu ? Je l'ignore. Peut-être était-ce le huitième jour de la lune croissante ou décroissante ; car ce sont là les jours choisis et favorables, les « *wan-pak* » chers aux Laotiens, où Bouddha, le Phra-Chao, lui-même, ne trouve rien à dire aux rencontres des amoureux dans les bosquets parfumés qui avoisinent les cases familiales.

Attiré par les voix, j'accourus. Il y avait là, sur un sentier tout près du village, une bande de garçons et de filles qui se promenaient avec des piques surmontées de bouquets ; ils poussaient des cris singuliers, qu'ils accompagnaient de gestes significatifs. »

Voici en plus un exemple des textes chantés, sortes de dialogues sentimentaux qui doivent nous surprendre chez une race restée rudimentaire sous tant de rapports :

LE GARÇON

Je suis sans maîtresse, ma chère.
Je suis libre, et je viens à toi,
Non, tu ne me repousseras pas.

LA FILLE.

Ah! si j'en croyais tes paroles,
Tu serais tout entier à moi.
Mais ton cœur est à quelqu'un d'autre,
Je ne crois guère à ton amour.

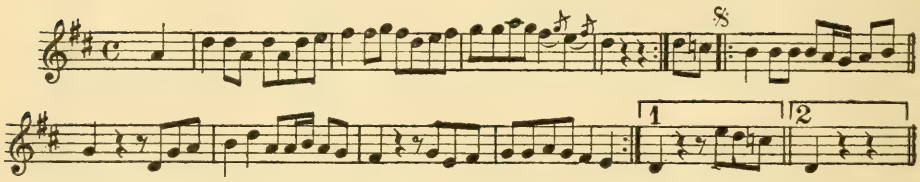
(1) P. Lefèvre-Pontalis : *Chansons et fêtes du Laos*, in-18. Paris, Ernest Leroux, 1896, p. 2.

LE GARÇON.

Crois-moi, je ne suis pas trompeur.
Ne sois pas fâchée, je t'en supplie,
Ne t'enfuis pas, ma bien-aimée, etc. (1)

Nous pourrions en citer encore des pages et des pages, car la matière abonde. Ce qui fait défaut, ce sont les textes musicaux. Aucun musicographe n'ayant entrepris de visiter ces peuples, nous sommes réduits aux dires des voyageurs qui nous parlent de l'analogie que présente la musique laotienne avec celle des Birmans et des Siamois.

Voici toutefois un de ces airs, qui nous fut chanté par des Laotiens venus dans le Delta tonkinois et qui, en effet, a des ressemblances frappantes, pour ne pas dire une identité absolue, avec des airs birmans :



A l'encontre de ce qui se manifeste chez les peuples avoisinants, le Laotien chante surtout des textes amoureux. Il semble faire de ce sentiment et des suites qu'il comporte la grande préoccupation de son existence, n'ayant d'ailleurs, de par l'organisation sociale qu'il s'est créée, que peu d'autres sujets à cultiver. Cependant l'homme laotien est courageux et ne fait pas mauvaise figure au moment du combat, si son foyer est en danger. Mais afin de ne pas contrecarrer son amour de l'indolence, il s'estime heureux lorsque le temps s'écoule sans faire appel à son activité. Musique, femmes et fleurs remplissent une existence que beaucoup lui envient, non sans quelque raison, en cette époque de fiévreuse agitation. Son flegme est d'autant plus surprenant que le Laotien se trouve être voisin de races fort actives, comme le Tonkinois et les

(1) Ibid. p. 16.

Chinois, ses seuls fournisseurs d'objets manufacturés. Quelle énorme distance le sépare aussi du Japonais qui, tout en étant extrêmement artiste, est d'une activité fébrile qu'il ne nous est point permis d'approfondir ici. Le Japonais, en plein travail, sait parfois s'arrêter pour admirer la beauté d'un site, l'élégance d'un détail, un vers bien venu.

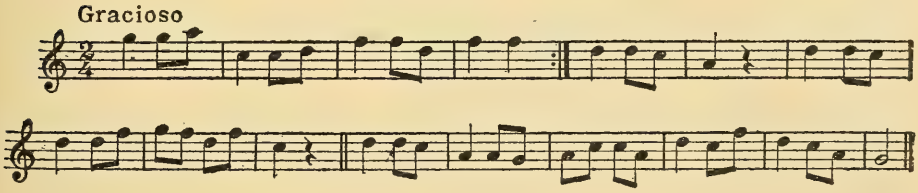
La musique, au Japon, dérive du système musical chinois, cela ne fait aucun doute. Les instruments y sont également originaires de « l'empire du Milieu », quelque modification qu'ils aient pu subir de la part des luthiers nippons.

L'art japonais est quelque peu supérieur à celui que cultivent les Chinois, depuis des siècles, avec une rare fidélité. La musique occidentale y a fait déjà mainte apparition, cependant elle ne semble pas réunir tous les suffrages puisque les Japonais de bonne éducation déclarent qu'elle plaît « aux jeunes femmes, aux enfants, et aux coolies », mais qu'elle ne saurait convenir aux Japonais lettrés.

Les hommes ne chantent pour ainsi dire jamais, mais ils aiment beaucoup entendre les ghéhas ou chanteuses des maisons de thé qui ont comme une sorte de privilège l'art de débiter les chansons d'amour.

Un défaut semble être inhérent au genre même ; tantôt c'est le poème, image jolie, qui n'inspire au musicien qu'un chant guindé parce qu'emprisonné en d'archaïques lois; tantôt la pensée musicale évolue sur des vers médiocres, pour ne pas dire nuls.

Le chant suivant correspond plutôt au genre que nous avons voulu étudier aujourd'hui ; il se chante surtout dans les environs de Yédo :

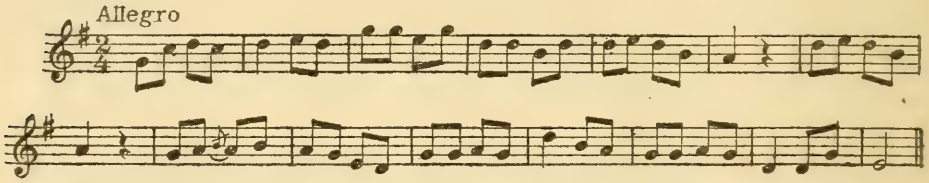


Le texte versifié qui se chante sur ces lignes musicales d'allure gracieuse est à peu près celui-ci :

Pour rester auprès de toi
Je quitterai volontiers mes parents,
Te suivre partout, fusses-tu même tombée dans les ronces
Ne saurait m'attrister. (*bis*)

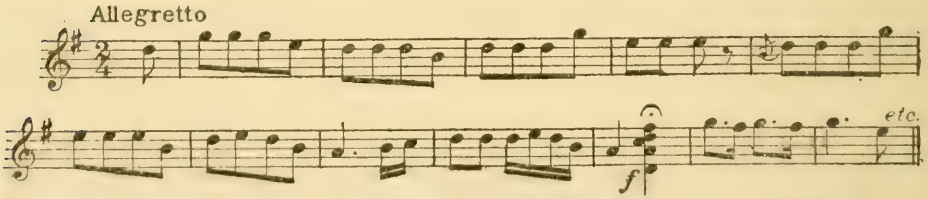
Si je dois t'attendre, j'attendrai devant le moustiquaire,
Qu'importe si je suis piqué par les moustiques
Et si cela dure jusqu'au coup de sept heures,
Cela ne saurait m'attrister. (*bis*)

Au printemps, lorsqu'au pied du Fujiyama renaît la verdure, le cœur se sent comme allégé. Bientôt tout est en fleurs, et c'est l'époque où les amoureuses nippones chantent la petite cantilène printanièrement amoureuse que voici :



Ce chant fut utilisé, on s'en souvient, par le compositeur Sullivan, dans son opérette de légendaire succès « The Mikado », il y a une vingtaine d'années, toutefois avec quelques légères modifications qui ne contribuèrent guère à l'embellir, ainsi qu'il en advient souvent chez ceux qui se servent d'un langage qu'ils ne possèdent qu'imparfaitement.

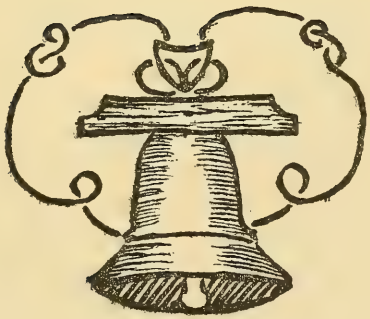
Voici l'adaptation de Sullivan :

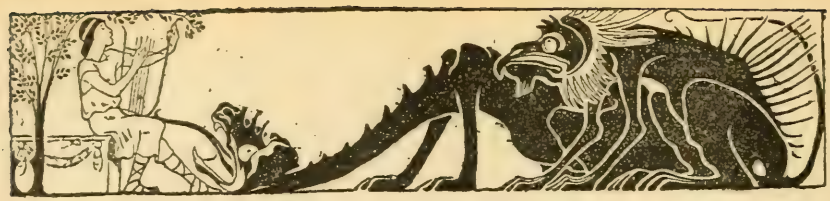


Les paroles du chant original japonais sont malheureusement d'une naïveté et d'une banalité qui font sourire, elles reposent sur des jeux de mots qu'évitent, sous toutes les latitudes, les véritables poètes.

Nous n'avons pas la prétention d'avoir présenté une étude complète des chansons d'amour exotiques. Il nous a surtout paru intéressant de résumer, en un certain nombre d'exemples typiques, ces documents propres à faire connaître la façon dont chantent en tous ces pays les cœurs amoureux et nous réclamons l'indulgence de notre public pour les lacunes que nous n'eussions pu combler qu'à l'aide d'une documentation intéressante pour les seuls spécialistes. Aussi bien n'avons-nous tenu qu'à prouver l'intime cohésion qui existe un peu partout entre le sentiment amoureux et le sentiment musical. Nous avons pu voir qu'en tous pays la joie du cœur épris cherche à se révéler par le chant. Si l'un y réussit mieux que l'autre, cela ne tient certes pas à l'intensité du sentiment même, mais à la plus ou moins grande habileté à lui donner une expression lyrique. Chacun selon ses moyens ! et n'est peut-être pas le plus sincère, celui qui chante le mieux.

GASTON KNOSP.





LE MOIS

Théâtres et Concerts

OPERA-COMIQUE. — Reprise de *Pelléas et Mélisande.*

M. Carré nous traite comme ces enfants à qui on refuse le dessert, non pour les punir, mais par principe, et pour ne pas encourager la gourmandise. Chaque année, dès le début de la saison, une clameur s'élève et va grossissant ; c'est *Pelléas et Mélisande,* œuvre toujours unique, toujours aimée, que l'on voudrait revoir. Mais la direction fait la sourde oreille : sur l'affiche impitoyable, le *Clown* succède à la *Habanera*, et pour nous consoler, des critiques bénévoles s'attachent à nous démontrer qu'aujourd'hui le chef-d'œuvre, c'est *Ariane et Barbe-bleue.* Ils prêchent dans le désert ; le drame a beau être signé de Maeterlinck, et la musique d'un compositeur fort estimable, on n'oublie pas *Pelléas.* Il est probable qu'on ne l'oubliera jamais. C'est pourquoi, chaque année, il faut bien le reprendre, mais avec combien de façons et de délais ! On ne s'y résout que le plus tard possible, quand déjà le théâtre est près de fermer ses portes ; et, tout aussitôt, c'est une foule ardente qui se rue aux guichets. L'heureuse nouvelle se répand à travers Paris avec la rapidité de l'éclair, et dès le dimanche matin, presque tout est enlevé ; non pas seulement les petites places, celles qu'affectent de dédaigner les bénéficiaires de billets donnés, mais aussi les plus dispendieuses : dès le lundi, il ne restait cette fois pas un fauteuil d'orchestre ; et l'on a pu voir, à la représentation, que l'enthousiasme était aussi vif dans les régions basses qu'aux galeries

supérieures. Le public qui applaudit, c'est, on le sait, le public qui paye.

Pourquoi ne pas se rendre à l'évidence ? Pourquoi ne pas se résoudre à donner *Pelléas* chaque année, non en fin de saison, mais à la bonne époque, entre mars et mai, puisqu'il s'avère que c'est une pièce à succès et à recette ? Craint-on d'épuiser le public ? On aurait bien tort : car ce public comprend un noyau de fidèles qui reviendront aussi souvent qu'on voudra, plus un contingent de nouveaux venus, attirés par le bruit, et dont plusieurs deviennent des fidèles à leur tour. De tous temps la gloire a été instaurée par une très mince élite, dont la conviction peu à peu s'impose à la masse d'abord indifférente ou narquoise, puis gagnée. Et ce n'est pas autrement aussi que se font les révolutions.

Mais, pour être en état de reprendre régulièrement un ouvrage, il faut le monter solidement, c'est-à-dire en doubler les rôles. Grave difficulté, qui explique sans doute l'apparente résistance de M. Carré. Combien un directeur de théâtre verrait sa tâche simplifiée, s'il pouvait se passer d'acteurs, et surtout de chanteuses ! L'artiste qui a créé Mélisande doit à ce rôle l'origine et la meilleure part de sa renommée ; elle le dédaigne pourtant, lui préfère *Louise*, ou la Marguerite de *Faust*, et avec cela ne veut pas s'en dessaisir : si bien qu'elle peut se vanter de tenir en échec, à elle seule, auteurs, directeur et public. Cependant des convoitises s'allument, des cabales s'organisent, une petite guerre de calomnies se déclare, et il faut, pour la dévolution de l'emploi, plus de diplomatie que s'il était question d'une couronne royale.

Enfin, nous avons une autre Mélisande. Ce n'est pas sans peine, ni sans rancune. Ceux qui, au foyer, ont entendu Mlle Georgette Leblanc dire, en redescendant quelques marches : « Tiens ! je montais l'escalier des artistes, par habitude », ont eu l'aubaine d'un mot naïf et révélateur. Mais Mlle Maggie Tayte a su dompter son émoi, qui ne s'est trahi que par une froideur plus grande et une application un peu craintive. Elle n'a point imité sa devancière, et il faut lui en savoir gré, d'autant que celle-ci avait peu à peu remplacé toute sa grâce par de l'affectation. Il est des natures qui subissent étrangement l'influence d'un mauvais rôle : aux dernières représentations, nous avions eu l'affligeant spectacle d'une Mélisande-Aphrodite. Aujourd'hui nous avons une

Mélisande ingénue : c'est fort bien, quoiqu'il y ait là quelque exagération aussi. Mélisande est innocente, mais non pas ingénue; elle se livre, sans penser à mal, à un attrait mystérieux dont elle sent pourtant le charme. Golaud, cette fois, devenait odieux d'injustice, lorsqu'il criait à cette petite fille interdite : « Vos mains sont trop chaudes », ou : « Votre chair me dégoûte». Mais la voix est fraîche, d'un joli grain serré, le style simple et pur: voilà des qualités nouvelles, qui sont les bienvenues. D'ailleurs une artiste de ce mérite arrivera certainement, par la suite, à mieux assouplir son jeu, à l'élargir aussi : l'avenir de *Pelléas*, qui fut gravement compromis, est assuré de nouveau.

De MM. Périer, Dufranne et Vieulle, ainsi que de Mlle Poumayrac, je ne dirai rien, sinon qu'ils ont été tels que nous pouvions l'espérer, et qu'une bonne part leur est due dans les clameurs et les rappels réitérés qui ont salué la fin de chacun des actes. Mais l'orchestre a tout oublié; non qu'il n'ait rien appris, bien au contraire : c'est à force de râcler ou de s'époumonner au hasard, dans l'affreux dédale du *Clown*, ou de tel autre ouvrage mort-né, que ces malheureux semblent avoir perdu tout souvenir d'une partition que cependant ils possédaient bien. Jamais les sonorités ne furent plus brutales, jamais il n'y eut moins d'ensemble, jamais moins de sentiment que l'autre soir. Ce n'est cependant pas que cette musique soit difficile : les lignes en sont aussi nettes et harmonieuses que chez Mozart, avec la seule différence d'une émotion plus profonde et plus nuancée. C'est justement cette émotion qu'il s'agit de comprendre, et sans doute on ne peut demander à la 2e contrebasse ou au 3e cor de deviner l'accent ou l'attaque qui conviennent à la circonstance. Mais le chef d'orchestre est là pour les renseigner. On ne saurait mettre en doute la bonne volonté de M. Ruhlmann.

LOUIS LALOY.

CONSERVATOIRE.

La saison des concerts a pris fin le premier dimanche de Mai. Au programme de cette dernière séance figurait la *Symphonie en Ut mineur* de M. Camille Saint-Saëns, qui n'est qu'assez rarement exécutée à Paris. On pouvait croire, jusqu'ici, que la

principale raison de cet ostracisme venait du fait que nos orchestres symphoniques ne disposent, pour donner leurs concerts, que de salles de théâtre dépourvues d'un instrument ici indispensable, et qui est l'orgue. C'est à tort que cette raison pouvait paraître péremptoire. S'il est vrai que les Concerts Lamoureux ont attendu de trouver de grandes orgues dans leur nouvelle salle de la rue de la Boëtie, pour jouer la *Symphonie* de M. Camille Saint-Saëns; tout dernièrement, M. Edouard Colonne, perdant une patience qui semblait cependant à toute épreuve, nous a montré que l'installation d'un orgue sur la scène du Châtelet n'était pas chose aussi difficile qu'on eût été en droit de le croire, ce qui nous permet de dire que certaines raisons ont une éloquence à elles propre. Pour un artiste, ces raisons sont de celles qu'il trouve dans le sentiment de son art; pour nos plus fortunés chefs d'orchestre, ce sont, hélas ! des préoccupations moins désintéressées qui priment les autres. Quant au public, il ne peut tour à tour que se plaindre ou se féliciter de la connexité de circonstances fortuites de la nature de celles-ci.

De toutes les œuvres modernes appartenant au même genre, cette *Symphonie en Ut mineur* est certainement une des plus belles, et je dirai même qu'elle me semble les surpasser toutes par la qualité de son *art*. Elle représente l'un des points culminants de l'œuvre de M. Camille Saint-Saëns; cependant elle n'est pas connue selon sa véritable valeur et cela tient, pour une part, aux conditions d'exécution que je signalais précédemment, et, en second lieu, à la nature propre de sa musique, peu susceptible de donner naissance à ces violents mouvements d'enthousiasme, qui entraînent avec eux la majeure partie de l'opinion publique. Ce disant, je formule peut-être son éloge et sa critique, mais c'est, selon mon sentiment, davantage sa louange que son discrédit.

La musique de M. Camille Saint-Saëns est le contraire de tout excès ; elle est ordre et discipline, raison et mesure, clarté et conscience. Par là, elle se rattache à l'art classique, elle en a l'intelligence intérieure et le sens véritable, ce qui pourrait lui permettre de s'élever au-dessus des contingences étroites des formes extérieures; lors donc et si fréquemment qu'elle s'y soumette, ce n'est pas l'effet d'une obéissance passive, mais celui d'une volonté libre qui se manifeste. Cette *Symphonie* se

développe et s'exprime avec une telle maîtrise, ses rouages intérieurs sont si parfaitement ordonnés, qu'elle est une œuvre durable, ayant sa part de grandeur et de noblesse. Il me semble qu'on pourrait caractériser subjectivement la nature essentielle de sa beauté, en disant qu'elle est le témoignage d'une compréhension profonde de l'art des Grands Maîtres et qu'elle est le fait d'un artiste qui, de par son intelligence, a grandi ses dons naturels et s'est élevé au-dessus de lui-même.

Cependant, on ne peut pas dire que cette *Symphonie* fasse date dans l'histoire de la musique, qu'elle marque un tournant de la route et découvre des horizons nouveaux. Il lui manque cette sorte d'exaltation sacrée qui transfigure et transporte dans la sublimité la vision du créateur ; elle est d'une beauté qui n'est pas sans tache. Certains gestes spontanés, certaines attitudes décèlent l'imperfection originelle. Le véritable chef-d'œuvre est comme le héros qui surgit tout d'une pièce et dont le génie laisse une traînée lumineuse. Lourd est le fardeau de cet héritage pour ceux qui viennent après, et qui, étant ses enfants, ont pour mission de conserver un patrimoine écrasant. Dans l'échelle de cette descendance et relativement aux chefs-d'œuvre des Grands Maîtres, la *Symphonie en Ut mineur* occupe une place enviable, mais c'est moins dans les traits de la physionomie que dans la nature de l'âme, que se reconnaît la qualité des origines. Ici, et par rapport aux modèles dont elle procède, les propriétés caractéristiques sont communes et l'analyse nous porterait à identifier des choses dissemblables, si le sentiment n'intervenait pas pour nous révéler, en quelque sorte empiriquement, ce qu'est le génie véritable.

Arrivée à ce point la critique est sur la limite du domaine de la raison, mais les exigences de l'esprit ne perdent encore aucun de leurs droits et le problème d'analyse esthétique qui se pose est en lui-même assez intéressant, pour que tout esprit philosophique tente de mettre en évidence une solution conciliant les besoins de l'intelligence et les raisons de sentiment. Il s'agit, en réalité, de montrer comment deux œuvres d'art, approximativement identiques quant à l'analyse de leurs éléments constitutifs, peuvent nous affecter très différemment par la qualité de l'impression produite, l'une des deux œuvres étant indiscutablement émouvante, l'autre nous laissant à peu près indifférent.

Il n'y a sans doute pas autre chose, dans ce phénomène, qu'une rupture d'équilibre par rapport à un certain plan expressif dont s'éloignent, selon des directions contraires, deux états sensiblement les mêmes d'un même objet ou d'une même matière. C'est ainsi que deux corps, apparemment semblables, et ne différant que par leur poids spécifique, subissent, à un moment donné et sous la même influence ambiante, des attractions de sens opposé. Ce phénomène se produit, même si la balance la plus précise reste insensible à la différence des poids ; cependant, à ce moment, le phénomène prend à nos yeux un caractère d'évidence hors de proportion avec la cause qui le produit, car l'un des deux corps, plus léger que l'air, s'élève lentement tandis que l'autre, plus lourd, descend. C'est ainsi que la musique d'un Mozart ou d'un Beethoven s'élève dans le bleu du ciel, tandis que telle autre, voisine en densité, et se soulevant au moindre souffle, est comme la feuille que le vent emporte, et qui finit toujours par retomber.

En écoutant cette *Symphonie* nous ne ressentons pas l'émotion profonde que le génie dispense sans mesure. Cependant, que de beauté dans les accents, de fierté et de mouvement dans le style, d'intelligence et de maîtrise dans l'art intérieur de cette musique ! Elle tient de Beethoven le sentiment dramatique et l'humanité, mais elle est encore plus près de Mozart par la façon dont jaillit la ligne mélodique, par la carrure, la symétrie et ce qu'on peut appeler la manière d'être. A côté de ces grandes ascendances, et les meilleures qui soient, s'en décèlent d'autres qui, relativement à celles-ci, sont la mauvaise part de l'héritage ; les harmonies doivent beaucoup à Mendelssohn, à un Mendelssohn rajeuni, avec sans doute moins de poésie, mais davantage de grandeur et de force. La personnalité de M. Camille Saint-Saëns n'est pas de celles qui s'affirment avec une évidence manifeste, elle est cependant, dans sa mesure, réelle ; sa musique ne se confond avec aucune autre, encore moins pourrait-on dire qu'elle l'imite, et, si j'ai parlé d'influences prépondérantes, c'est que l'homme ne fait rien avec rien ; par la vie qu'il tient d'autrui et les habitudes qu'elle représente, la limite de son indépendance est d'autant plus illusoire qu'on veut chercher souvent à lui donner trop d'importance.

Après l'exécution tout à fait remarquable de la *Symphonie*

de M. Saint-Saëns, M. André Hekking a joué le *Concerto* pour violoncelle d'Edouard Lalo. Il n'a pas dépendu de lui d'enlever à cette œuvre un défaut qui tient à la fois du genre et du compositeur; j'entends la disparate entre l'expression mouvementée, violente, de la musique et les capacités de l'un des instruments concertants, le violoncelle, par rapport à l'autre, l'orchestre. Cette réserve faite, ce *Concerto* est une œuvre digne du compositeur du *Roi d'Ys*. Quant à M. André Hekking, son jeu ferme et assuré m'est particulièrement sympathique, l'archet est franc, l'attaque juste et bien rythmée, l'interprétation est musicale et dynamique, elle est mieux que celle d'un virtuose, elle est celle d'un artiste.

Je ne puis malheureusement adresser les mêmes éloges à M. Plamondon. Ce chanteur n'a reçu de la nature ni l'organe, ni le don ; sa voix a quelque chose d'artificiel que ne rachètent ni la qualité du style ni les efforts pour y parvenir; il n'en est pas moins devenu un des solistes habituels de nos grands concerts et qui plus est, car il n'est pas acteur, un des nouveaux pensionnaires de l'Opéra ! Il a chanté à ce concert des fragments importants du célèbre opéra de Méhul : *Joseph*. Que la musique de cet ouvrage est donc étonnamment inspirée et émouvante ! L'orchestre est d'une simplicité souvent grandiose dont l'effet est prodigieux. Le cantique du 2e acte : « *Dieu d'Israël...* » accompagné par deux cors et deux trompettes faisant entendre le seul accord d'*ut* majeur est d'une beauté biblique. Au 3e acte le chœur : « *Aux accents de notre harmonie...* » interrompu par les cantilènes du coryphée, est d'une expression et d'une grâce élégantes. Malheureusement, la justesse des instruments à vent et des ensembles vocaux ne fut pas toujours satisfaisante.

Par contre, l'exécution du *Prince Igor*, danse polovtsienne, avec chœurs, de Borodine, fut brillante et sonore comme il convient. Cette musique tintamarresque vaut la peine d'être entendue, elle est particulièrement à sa place sur la fin d'un concert, car elle n'a pas besoin du silence et de la retenue que M. Pierre Lalo demande, avec trop de raison, au public mondain de nos concerts.

Le programme était complété par le scherzo du *Songe d'une nuit d'été* qui valut à M. Hennebains, à l'orchestre et à son chef un succès mérité. Ainsi a pris fin la saison des concerts. Par

l'activité qu'elle déploie, par le temps qu'elle consacre aux répétitions, la *Société* demeure le meilleur de nos orchestres et a tous les titres pour avoir droit à la reconnaissance des artistes et des musiciens. EDM. MAURAT.

EXERCICE ANNUEL DES ÉLÈVES.

Le programme de cette séance, très chargé, nous a donné l'occasion d'entendre les élèves des classes d'ensemble instrumental et vocal. On trouve dans ces talents, souvent inexpérimentés, en même temps qu'une certaine timidité, une ardeur et une foi de néophytes, qui donnent à ces séances une physionomie particulière faite de naturel, de simplicité et d'enthousiasme. Certains élèves se sont fait remarquer : je citerai Mlle Cesbron-Norbens qui a chanté avec goût un *Air* de Lully et M. Coulomb qui, dans deux mélodies de Gounod, a montré une heureuse intelligence musicale. Mais à vrai dire un seul « sujet » s'est révélé avec une évidence manifeste. Mlle Alice Raveau a chanté dans un grand style un *lied* de Beethoven : *Près de ma tombe obscure* et une mélodie de Lalo : *l'Esclave*. La voix de contralto de Mlle Raveau est profonde, sonore et expressive ; l'émission, également aisée dans les différents registres, a la force et l'éclat qui conviennent aux grands rôles dramatiques, le timbre est mordant et chaud. Les qualités de cette artiste sont de celles qui s'imposent et incontestablement Mlle Raveau est appelée à tenir le tout premier rang sur une de nos grandes scènes. Le public lui a fait une ovation chaleureuse et c'est un témoignage qui prend une réelle valeur, en raison du caractère sévère des deux morceaux qu'elle a chantés, qui ne laissaient place à aucun effet facile, du genre de ceux sur lesquels le public peut se méprendre pour juger le véritable talent.

Parmi les instrumentistes, M. Doyen a joué avec assurance et une grande pureté de son, la partie de cor du *Quintette* en *mi bémol* de Beethoven. Enfin M. Marcel Dupré a exécuté avec autorité et virtuosité un *Concerto* pour orgue et orchestre de Hændel ; en dépit des faibles ressources d'un instrument défectueux, ce jeune organiste a témoigné des plus brillantes quali-

tés, ce dont il faudrait le féliciter en raison des moyens mis à sa disposition. Quant à l'orchestre des élèves, il est le plus étonnant que je connaisse par l'enthousiasme qui l'anime; il semble que tous ces jeunes gens jouent avec leur âme. M. Paul Taffanel, qui le dirige, doit éprouver un véritable plaisir à manier un organisme aussi souple; si, à de certains moments, l'autorité de sa baguette n'était pas aussi grande, nul ne pourrait se douter que ce n'est pas un tout jeune homme qui anime d'un pareil enthousiasme la phalange de ces jeunes artistes. Après l'exécution de la *Symphonie* en *ré majeur* de Mozart la salle fut véritablement enthousiasmée; M. Paul Taffanel sait la part qui lui revient dans ces applaudissements, elle est grande comme l'affection et la sympathie que sa personne et son talent inspirent à tous ses élèves.

E. M.

QUATUOR CAPET.

Le dernier concert se composait des 5e, 8e et 16e quatuors de Beethoven. Programme habilement composé, permettant de saisir en raccourci l'évolution du génie du Maître. Chacun de ces quatuors appartient à une *manière* différente, mais l'on ne sait laquelle, au point de vue de l'art, est la plus étonnante : il y a partout et toujours du génie. Par contre, les dernières œuvres sont d'une interprétation plus difficile. Les hardiesses et la désinvolture apparente du style rendent l'exécution périlleuse, le virtuose est obligé de se surveiller de plus près et il doit, trop souvent, porter tout son effort sur la réalisation quant à la note. C'est pour des raisons de cet ordre sans doute, et peut-être par une excessive tendance à vouloir exprimer trop directement le sens interne de l'œuvre, que M. Capet et ses partenaires se sont montrés inférieurs à eux-mêmes dans la *Grande Fugue*; l'imperfection de l'exécution n'a pas permis de retrouver les intentions excellentes qui, partout ailleurs, se manifestent avec évidence. Tout travail porte à son heure ses fruits, nos éminents quartettistes ne sont pas de ceux qui peuvent démentir un aussi vieil adage.

E. M.

THÉATRE DES CAPUCINES.

Parmi les manifestations intimes de l'art, parmi celles qui, exigeant un cadre restreint, demeurent fermées à un trop grand nombre de dilettantes, il en est une dont je suis particulièrement heureux de pouvoir parler. Il y fut révélé à un petit nombre d'auditeurs une œuvre due à la collaboration du compositeur Gaston Dubreuilh avec le poète Gabriel Montoya. Il s'agit en l'occurrence d'un conte chanté : *Marmoison*, dont la musique est, de par son genre, d'un art bien français ; français par l'élégance, par la déclamation expressive et dynamique du vers comme par l'ensemble des qualités qui sont la caractéristique de notre race. Au surplus, il y a dans cette petite partition comme une manière de génie ; M. Gaston Dubreuilh est certainement un grand artiste; sur la donnée poétique et habilement présentée d'un conte de fées, il a témoigné de mérites qui, de tout temps, ont été fort rares, et surtout de ce don spécial qui est déjà le fait d'une personnalité, et par lequel l'artiste crée autour de sa vision une atmosphère à elle propre. C'est Gabriel Montoya qui chanta lui-même ce conte avec le goût que chacun sait, et l'œuvre fut accueillie avec un véritable enthousiasme.

E. M.

CONCERTS DIVERS.

Des innombrables concerts du mois de mai nous ne noterons au hasard que quelques noms, nous excusant de négliger involontairement beaucoup d'artistes qui avaient bien voulu nous convier. Juin suffira-t-il cette année à clore la saison musicale ?

M. Rosenthal a eu un énorme succès. L'intense et peu adroite réclame qui l'a précédé n'y a pas nui. Et cependant il semble qu'un talent si grand soit-il ne puisse résister à la prose dithyrambique dont nous avons eu ici même un spécimen. Ce sont là des procédés tout américains auxquels nous ne sommes pas encore faits. Quoi qu'il en soit et certaines réserves faites sur quelques mouvements et quelques nuances, le virtuose et l'artiste sont à admirer pleinement et absolument. De ce mécanisme, aussi parfait, aussi naturel dans les passages de force que

dans ceux de douceur, se dégage une impression de clarté et de simplicité que nous avons vue rarement, même avec les plus grands. Si, dans les œuvres de Chopin, M. Rosenthal ne nous a pas fait oublier d'autres interprètes célèbres, il nous a entièrement satisfait dans la sonate *appassionata* de Beethoven, dans l'*adagio de la Fantaisie* de Schubert, dans la deuxième *Rhapsodie* de Liszt.

Si blasé qu'il soit, par les ovations et les rappels américains, M. Rosenthal a paru éprouver quelque satisfaction des nôtres. Il a ajouté trois ou quatre morceaux à chaque concert avec beaucoup de bonne grâce.

Le programme du concert donné salle Gaveau par la Société de Chant Classique (Fondation Beaulieu) était parfait, mais les chœurs, insuffisants comme nombre, mal placés, étaient étouffés par l'orchestre. Les artistes de M. Edouard Colonne jouèrent de jolies petites choses de Lulli, de Rameau et de J.-S. Bach, Mme Judith Lassalle fut dramatique dans un air de Gluck, Mme Landowska fut exquise dans des pièces de clavecin (notamment dans des Bergerettes de d'Anglebert), mais la *Cantate de Pâques*, de Bach, laissa à désirer, exception faite de Mmes Judith Lassalle et Odette Leroy.

Mlle Elisabeth Delhez a présenté le 13 mai un jeune violoniste de Bruxelles, M. Juan Massia, qui a l'étoffe d'un artiste et acquerra sans doute la délicatesse de jeu et l'autorité qui lui manquent. Mlle Delhez a chanté avec le bel organe et l'excellente méthode que nous lui connaissons plusieurs pièces dont *Mignon*, de Liszt, et *La Vie Antérieure*, de Duparc, qu'elle a interprétées à la perfection.

Séance entièrement féminine donnée par Mlles Henriette et Marguerite Debrie, Mlle Cesbron et le Quatuor féminin Morhange-Pelletier ; musique moderne (*Quintette* de Fauré, Prélude à *l'Après-midi d'un Faune* transcrit pour deux pianos, *Sonatine* de Ravel, *Ibéria* d'Albeniz, etc.); exécution plus délicate et distinguée que vigoureuse, en somme très souple et très intelligente. Le 16 mai, salle Pleyel, autre séance féminine de Mlles Zielinska. Nous connaissons, pour l'avoir apprécié à la *S. I. M.*, le joli talent de Mlle Hélène Zielinska sur la harpe chromatique. Elle a joué plusieurs pièces intéressantes de M. Moor et des œuvres classiques. Ses sœurs, violoniste et violoncelliste, ont montré toutes les qualités de la jeunesse dans des Sonates de Leclair, de Locatelli et de Moor.

Nous voyions il y a deux ans Mlle Caffaret enlever à l'unanimité le premier prix de piano à douze ans. Une charmante blondine de dix ans, Aline van Bœrentzen, a remporté l'autre soir un triomphe à la salle de la rue d'Athènes. Cette enfant est merveilleusement douée non seulement comme mécanisme, où il ne lui manque plus que de la puissance, mais surtout comme intelligence musicale. *Cette enfant* comprend la musique. On nous dit qu'elle est petite-nièce de Weber et c'est peut-être une explication. Elle a été exquise dans le Concerto en *si b* de Mozart (où la partie d'orchestre était transcrite pour un second piano tenu par Mlle S. Petit, une autre artiste de quatorze ans) et dans la première Sonate de Beethoven. Mais on a eu tort de demander à ces jeunes doigts la 12e Rhapsodie de Liszt. Ils font bien les terribles écarts qu'exige cette musique-là, mais il leur manque la force nécessaire. Quoi qu'il en soit, voilà de grandes espérances, puissent-elles se réaliser pleinement !

Avec Mlle Elsie Playfair, il n'y a plus rien à espérer, nous sommes en présence d'un magnifique talent de violoniste, d'un épanouissement de virtuosité précise et sobre, d'un style personnel. Son concert du 1er juin nous donna une de nos plus complètes satisfactions de l'année. L'artiste a rempli le programme à elle seule et avec des œuvres ardues comme le Concerto de Dvorak et les *Mélodies Hongroises* de Ernst. M. Colonne et son orchestre accompagnaient. C'est une œuvre très moderne, très curieuse de thèmes mélodiques et d'orchestration que le Concerto du maître tchèque, mais c'est long (les deux premiers mouvements se suivent sans interruption) et ardu. Une élégie de Max Bruch, *In Memoriam*, a les mêmes qualités et les mêmes défauts. Mlle Playfair a joué dans un très bon style le Concerto n° 4 de Mozart, avec des cadences plutôt périlleuses. Mais sa technique et sa mémoire sont telles qu'on n'a pas un instant de fatigue et qu'on ne soupçonne pas que l'artiste puisse en éprouver. C'est une violoniste de grande envergure que nous avons là. F. G.

BORDEAUX.

Soirée splendide, pour l'exécution de l'œuvre si importante de Mmes Raphel de Laleu. Personne ne s'attendait à ce que

deux femmes du monde soient capables de composer et d'orchestrer une pièce de pareille envergure.

L'exécution en a été en tous points parfaite, pour le chant et pour l'orchestre, bien qu'il ne s'y trouvât que très peu de professionnels.

Au lever du rideau, un coup d'œil féerique a ébloui les spectateurs, tant la beauté, la grâce et la jeunesse, rehaussées par de ravissantes toilettes ont fait bien augurer du plaisir qu'on allait éprouver.

Le poème, dû à la plume de M. G. François et tiré des poèmes barbares de Leconte de Lisle, nous raconte les aventures d'un chevalier tombant dans une ronde de fées.

M. Sarrade a détaillé avec ampleur et autorité, le rôle difficile du chevalier. Sa voix chaude et bien timbrée, aux intonations caressantes, a fait merveille dans la phrase très remarquée : « Oh ! dites-moi que ce n'est pas un rêve ! »

La reine des fées, Mme Feytaud, a été une incomparable interprète. Une voix exquise, un art consommé des nuances, mis au service d'une intelligence artistique de premier ordre.

Mlle Eyraut, dans le rôle de l'Inconstance, nous a fait admirer l'ampleur de sa belle voix de mezzo. Le duo avec le chevalier a été particulièrement remarqué.

Mlle Sengès (le Mensonge), a détaillé avec l'ampleur d'un superbe contralto les phrases détachées de son rôle.

Ces trois voix réunies ne pouvaient former qu'un tout, admirable, dans les deux trios si remarquablement détaillés du premier acte.

RECITAL MARCHESI.

Mme Blanche Marchesi, fille et élève de l'illustre professeur auquel nous devons Mmes Krauss, Melba, Sanderson et autres, vient de donner à Paris, salle Erard, un récital composé de musique française, italienne et allemande. C'est, tout simplement, la perfection de l'art du chant avec une technique irréprochable. Mme Blanche Marchesi fait de sa voix ce qu'elle veut ; elle la module, l'enfle, la fait passer par toutes les phases du forte ou du pianissimo avec une merveilleuse facilité.

Il faudrait tout citer dans le programme qui comprenait surtout des maîtres allemands et français ; mais je tiens à dire que *Mandoline* de M. Debussy a eu les honneurs du bis, avec *Der Schmidt* de Brahms ! On aurait tout fait bisser d'ailleurs, tant l'auditoire était sous le charme. Il est fâcheux que Mme Blanche Marchesi fasse à Paris de si rares apparitions.

G. DE D.

CONCERT ZIELINSKA.

Le jour où une littérature classique de la harpe chromatique sera véritablement constituée, on devra se souvenir de l'activité artistique et du rôle joué par Mlle Hélène Zielinska dans cette formation. Nous avons déjà dit, l'an dernier, la probité et la valeur musicale de cette artiste, qui est plus et mieux qu'une virtuose. Mlle Hélène Zielinska cherche à attirer à l'instrument qu'elle pratique les sympathies des compositeurs : elle nous a fait, à diverses reprises, entendre des œuvres de M. Moor et, cette année encore, au concert du 16 mai dernier, le programme comprenait trois pièces de ce musicien, deux préludes et l'*Andante* d'une suite inédite pour harpe chromatique, et la *Suite*, op. 73, pour piano et violon, jouée au violoncelle par Mlle Marguerite Zielinska, d'après une transcription de l'auteur. Nous sommes un peu déconcerté par ce qu'en divers lieux nous avons entendu de ce compositeur, dont l'œuvre nous paraît avant tout inégale. Ce n'est guère là une qualité. Pourtant il semble avoir réservé à la musique de harpe ses meilleures inspirations. La sonate, jouée l'an dernier au concert des mêmes artistes, est une belle œuvre, généreuse et largement comprise. Mais, puisque nous sommes chez une harpiste, ne parlons que de harpe. Mlle H. Zielinska, dont l'intervention a fait heureusement renaître sur cet instrument tant de belles pages de l'ancienne musique de luth, joue au concert de cette année, avant les pièces de Ed. Moor, avant l'*Andante* et le *Scherzo* de Florent Schmitt, quelques pièces de Bach, de Scarlatti et de J.-B. Lœillet, qui passèrent ainsi du clavecin à la harpe chromatique ; elle accompagna, de même, la sonate en *ré* majeur du 5e livre de J.-M. Leclair, jouée au violon par Mlle Wanda

Zielinska, la dernière venue de cet excellent groupement d'artistes. Une remarque pour finir. Ces sonates anciennes sont écrites pour un accompagnement de basse et une partie de violon. On réalisait jadis le *continuo* au clavecin. Il y avait donc trois instruments : une basse, soit un violoncelle, qui jouait le *continuo* ; un clavecin qui réalisait le chiffrage de la basse, (ici ce pouvait être la harpe), et, enfin, l'instrument principal. Ce dispositif aurait été dans l'espèce particulièrement heureux, les basses de la harpe auraient gagné à être élargies sur un instrument grave à archet.

En résumé, c'est un très beau concert, dont nous souhaitons l'annuel retour.

PIERRE AUBRY.

BARCELONE

Cette année-ci c'est dans la belle salle de concerts de l'*Orféo Catala* qu'a eu lieu la quatrième *Festa de la Musica Catalana*. Voici la liste des compositions qui ont obtenu un prix et le nom de leurs auteurs :

THÈME I. — Chœur mixte (500 pesetas). *L'Encis* par M. Mariano Vinas.

THÈME II. — Chœur d'hommes (250 pesetas). *La Barretina*, M. Joan B. Lambert.

THÈME III. — Motets (250 pesetas). *Motets al S. S. Sagrament*, M. Lluis Romeu.

Prix extraordinaire de (125 pesetas). *Cantica Sanctissimo Sacramento*, M. Joseph Sancho Marraco.

THÈME IV. — Chansons populaires (250 pesetas). *Recull de cansons populars catalanes*. Mlle Julita Farnés.

Prix extraordinaire de (125 pesetas). *Cansons de la terra*, M. V. Bosch.

THÈME V. — *Ballets* (Prix du *Centre excursionista*). *Colecció de Balls populars de la Provincia de Llenyda*, M. Enrich Vigo.

THÈME VI. — Quatuor (Prix de l'*Unió Catalanista*). *L'Hostal de la Peyra, Sardana Marga pera quartet de corda*, par M. J.-B. Lambert.

THÈME VII. — Mélodies (Prix de la *Lliga Regionalista*). *Pirinenques, Mélodies pera cant y piano*, Vicents M. de Gibert.

Prix extraordinaire de l'*Asociacion Musical : Impressions de natura, Melodies pera cant y piano-* sur F. Montserrat.

THÈME VIII. — *Transcripcions.* (250 pesetas). *Recull de transcripcions,* M. F. Furnells.

Prix extraordinaire de 125 pesetas : *Transcripcions,* par J. B. Lambert.

THÈME IX. — Composition pour orchestre à cordes (Prix de *l'Asociación Musical*). On n'a reçu qu'une composition qui n'a pas été jugée assez intéressante pour lui accorder le prix.

THÈME X.— Chansons populaires harmonisées. (250 pesetas).

Coleccio de cansons populars catalanes armonisades pera cant y piano, M. J.-B. Lambert.

Prix extraordinaire de 125 pesetas : *Cansons populars catalanes,* M. J. Lapeyra.

THÈME XI. — On n'a reçu que 2 compositions qu'on n'a pas jugé assez intéressantes pour leur accorder le prix.

MM. A. Nicolau, E. Granados, D. Mas y Serracant, Ll. Millet et F. Pujol composaient le jury de ce concours.

Comme toujours, le musicien qui a obtenu le premier prix a nommé la Reine de la Fête qui, du haut de son trône, offrait les diplômes aux compositeurs victorieux. Il va sans dire que le Président du Jury, M. Antoni Nicolau, a lu son discours (bien substantiel, il faut en convenir), qui a été suivi de celui du secrétaire du Jury, M. Francesch Pujol. Enfin, le chœur de *l'Orféo* a exécuté *l'Encis, Le Barretina,* etc., et on a chanté les *Mélodies* de Gibert ainsi que quelques chansons populaires. Une belle fête, ajoutons-le, pendant laquelle a régné comme toujours, le plus fol enthousiasme.

Engagée par *l'Orféo Catala,* la *Philharmonique de Berlin* a donné ici 3 beaux concerts. Je ne m'étendrai pas sur ses qualités, car le public français a pu en juger presque au même temps que nous, je dirai seulement que son succès a été très grand.

Un mot encore, pour en finir, sur le concert extraordinaire que *l'Orféo* a organisé tout dernièrement pour fêter le cinquantenaire des Jeux Floraux et pour honorer, au même temps, la mémoire de M. Manuel Milei y Fontanals qui, je me hâte de le déclarer, représente dans notre Renaissance une de nos gloires les plus légitimes.

Dans cette séance nous avons eu le rare plaisir d'entendre notre pianiste Carlos G. Vidiella qui a bien voulu se charger de

la deuxième partie du programme. Cela fut un régal. Vidiella, qui se fait toujours tirer l'oreille, comme on dit, pour se présenter en public, est un de nos artistes les plus intéressants. D'une facilité naturelle extraordinaire, il est toujours en doigts et joue avec une netteté, un *perlé* et un charme incomparables. C'est surtout un grand amoureux du détail et des choses douces. Il raffole des petites aquarelles musicales qu'il présente toujours avec un art des plus raffinés. D'une beauté très délicate, *mignarde*, on peut dire de ces *aquarelles* qu'elles sortent vraiment toutes imprégnées de grâce et de douceur. Et c'est ravissant. Vidiella est, en somme, une personnalité des plus originales et des plus attachantes.

Pour la saison prochaine, l'*Asociaciôn Musical* s'est déjà assurée le concours du Maître Vincent d'Indy, qui viendra diriger deux concerts.

F. LLIURAT.

Composée en dehors de toutes règles classiques, la Sonate pour piano et violoncelle de M. Jean Huré est plutôt un poème musical écrit pour ces deux instruments M. J. Huré nous y apparaît comme un virtuose dans l'art des enchaînements mélodiques. Aussi abuse-t-il de notre patience. Il gagnerait sûrement à synthétiser sa pensée. Les accords les plus rudes sont pour lui d'un attrait irrésistible ; il emprunte souvent à la palette de M. Debussy ses sonorités les plus voilées, mais il ne rejette pas non plus *à priori* les phrases mélodiques. Particulièrement original et tout à fait réussi, ce scherzado qui glisse furtivement entre un thème d'une touchante mélancolie, et un autre de vie plus intense que traverse un choral religieux qui reparaît souvent dans l'œuvre.

Au même concert, il nous était réservé d'entendre le Quatuor de M. Debussy. Cette partition est trop connue pour insister davantage. L'exécution précise et impeccable que nous en a donnée le célèbre Quatuor de Francfort, nous a révélé tout ce qu'elle renferme d'exquise subtilité.

MARGEM.

LES SAISONS DE LONDRES

AUTOMNE-HIVER

CONCERTS ET RECITALS.

Implacables et quelque peu embrouillées, les saisons se succèdent — le soleil se cache blanc derrière un nuage gris, un brouillard jaune et peuplé de bruits invisibles dévore les contours, une brume humide glace le sol et les toits, une tiédeur printanière suivie de tourbillons de neige prend la ville à la gorge — et, non moins implacables et plus embrouillées encore, se succèdent les séances musicales.

En ces derniers mois, quelques-uns des innombrables récitals mériteraient une mention plus qu'honorable et particulière, mais la place manque, sinon la bonne volonté. Disons vite que Mr Ernest Groom fit applaudir sa jolie voix de baryton en même temps que des mélodies de Brahms, Schumann et Léon Moreau ; que Mr Clive Carey chanta avec goût d'exquises chansons anglaises du XVIIIe siècle et du Reynaldo Hahn ; tandis que Mr Frank Haskoll excella dans de curieux airs irlandais, ce qui nous change agréablement des ballades cosmopolites. On passe ainsi deux heures faciles entre le lunch et le thé. Cependant, on n'a que l'embarras du choix : aux mêmes heures, en d'autres lieux, on peut entendre des quatuors de Beethoven, de Debussy, d'austères sonates, ou même du Gabriel Fauré interprété par Mme Jeanne Raunay, plaisir rare et digne des dieux.

Au Queen's hall, c'est plus grave — et plus long. Madame Mathilde Vernes, spécialiste chumannienne, montra une émotion romantique, une plus profonde passion et une remarquable abnégation pianistique dans le Concerto de Schumann. M. Victor Maurel moissonna de justes lauriers pour ses élèves et lui-même. M. Raoul Pugno sembla parer le vieux Concerto de Mozart de grâces plus adorables encore. Mischa Elman, en pantalons longs, prouva que l'enfant prodige est devenu un miraculeux violoniste à l'âme charmante et violente. Mr Henry Wood, ce premier chef d'orchestre du Royaume-Uni, triompha maintes fois. Señor Arbos exhiba d'évidentes qualités qui lui nuirent d'ailleurs dans son interprétation de l'*Après-midi d'un faune*. Alors, je cherchais en vain à retrouver ces sensations frêles et fortes, cette joie de la nature, cette paix d'églogue en plein soleil, cette brise estivale et tout le charme mallarméen... Hélas ! ces nymphes, je ne les ai point vues, parties dès les premières mesures sans attendre l'instrument des fuites.

Mais, quelques semaines plus tard, ce fut autre chose quand le compositeur lui-même vint diriger ses œuvres en ce même Queen's hall transfiguré. Et à propos de ces trois nocturnes maritimes, quelques vers de Baudelaire s'imposent :

« ...La Musique souvent me prend comme une mer...
J'escalade le dos des flots amoncelés
Que la nuit me voile...
... Le bon vent, la tempête et ses convulsions
Sur l'immense gouffre
Me bercent... »

Qui n'a songé à ces mots émus, entendant le *Dialogue de la Mer et du Vent?* Qui ne les a sentis exprimés d'une façon unique ? A côté de moi, tout au bord du quai où grondait l'orchestre, Mr Bernard Shaw se penchait, transpirant sous le soleil de midi ou se reculant parfois par crainte d'être éclaboussé d'écume, jusqu'au moment où, d'un geste, M. Debussy calma les furies des vagues et, calme, marcha sur les flots... Des mots ailés de Swinburne aussi chantaient en nous.

Qu'il fût ému de ces marines ou qu'il ne le fût pas, le public montra néanmoins un grand enthousiame comme pour l'*Après-midi d'un faune* qui semble familièrement classique aujourd'hui aussi bien que l'*Apprenti sorcier* fort applaudi à un précédent concert.

La neuvième Symphonie, le *Camp de Wallenstein*, la *Demoiselle Elue*, les habituelles œuvres de Tchaïkovsky et de Brahms composèrent les programmes des dernières séances. Comme on le voit, ils comportaient peu de nouveautés orchestrales intéressantes, sauf quelques poèmes symphoniques de nationalité anglaise, non des chefs-d'œuvre, mais qui avaient l'avantage d'être des « Premières auditions ».

Cependant, intéressantes au même titre que le *Ring* en anglais, sont les soirées du « New symphony orchestra » composé entièrement d'instrumentistes anglais. Les cordes sont excellentes mais les cuivres inférieurs à ceux du « Queen's hall orchestra » ou du « London Symphony ». Mr Thomas Beecham finance et conduit. Il serait un meilleur chef d'orchestre s'il voulait bien ne pas imiter Safonoff et diriger sans bâton ; mais il a le mérite de faire vivre cette société et de jouer des compositions nouvelles. C'est à lui qu'on a dû d'entendre les *Impressions of a great city* de Délius l'*Apollo and the Sealman* de Holbrooke ainsi que nombre d'œuvres de l'école française moderne en général et de Vincent d'Indy en particulier.

MUSIQUES ANGLAISES.

Tandis que M. Debussy et ses suivants se rapprochent de plus en plus de la simple nature dans ses formes successives et cherchent à traduire des aspects de paysage et d'intimes impressions (1), la musique métaphysique semble devenir à la mode dans les pays de brouillard.

La *Vision of life* de Sir Hubert Parry est une manière de *Vie d'un héros* britannique : étonnements, luttes, rêves, déboires, but réel de la vie, sont exprimés musicalement et avec l'aide d'importantes parties chorales. Ces thèmes sont simples, déformés ou retrouvés à la façon de Wagner, traités ingénieusement et quelquefois non sans grandeur.

(1) « ... les impressions de la personne morale, le dialogue de l'âme et de la nature, le retentissement sourd d'un moi profond plein de cordes vibrantes, d'une grande harpe intime qui répond par des sonorités imprévues à toutes les choses du dehors... » (TAINE).

Mr Granville Bantock continue d'orner de musique le *Rubaiyat* d'Omar Kháyâm. La première partie de sa trilogie jouée l'année dernière au Birmingham festival comprenait les 54 premières stances ; 27 quatrains seulement composent sa seconde partie. De factices et faciles et fatals orientalismes engendrent la monotonie, mais le trio entre le Philosophe, le Poète et la Bien-Aimée a du charme et quelques parties des chœurs possèdent même une certaine majesté fataliste, notamment celles ou l'on parle des mystères de la mort.

Pour *Apollo and the Seaman*, une « illuminated symphony » le Queen's hall fut plongé dans l'obscurité. Alors le texte du poème de Mr Trench fut projeté au moyen d'une lanterne magique sur un écran tandis que retentissaient les accords de Mr Holbrooke. Rien n'est moins musicable peut-être, sauf Nietzche, que ce dialogue (entre un marin et Apollon déguisé en marchand) sur l'immortalité de l'âme et autres considérations poétiques. Pour ajouter à l'embarras du spectateur, la musique n'illustrait pas toujours les stances lumineuses, en sorte qu'avec l'obscurité la confusion régna. Et au commencement ce fut un cordial chaos quand, après une longue pédale rappelant le commencement de *Rhingold*, retentit un coup de gong et apparut sur l'écran une énorme tête d'Apollon. Quelque musique suivit pleine de bonnes intentions modernes philosophiques et même musicales ; quelques thèmes passèrent à travers l'orchestre et un chœur final s'enchaîna à une marche funèbre dont la raison d'être parue fort peu raisonnable. Peut-être que, donnée dans les conditions ordinaires, cette symphonie eût fait bonne figure, honnête, sérieuse et moins prétentieuse.

DEUX CONCERTS DE MUSIQUE MODERNE FRANCAISE.

Il faut louer tout particulièrement MM. Jean Aubry et Gueritte d'avoir fait traverser la Manche à la jeune école française moderne et à ses admirables interprètes : M. Ricardo Vinès, Mlle Luquiens, et le quatuor Willaume, Morel Macon et Feuillard ; et d'avoir présenté au public de Newcastle, Leeds, Sheffield et Londres les œuvres de Vincent d'Indy, Gabriel

Fauré, Ernest Chausson, Henri Duparc, Claude Debussy, Maurice Ravel, Henri Roussel, Florent Schmidt et Déodat de Séverac. Trop longtemps les virtuoses français négligèrent d'emporter à l'étranger un bagage moderne, trop soucieux de montrer leur technique ou leur interprétation de concertos classiques ou moisis, inquiets de ne pas briller assez en des œuvres plus importantes que leur propre personnalité. Il était temps que le public intelligent de Londres se rendît compte de l'état actuel de la musique française.

Certes, après ces concerts, le mot « décadent » se joua sur bien des lèvres, sur les lèvres de ceux qui ne se rendent pas compte que « décadent » veut simplement dire « contemporain ». Les âmes de ces compositeurs sont d'aujourd'hui et leur musique, après tout, est la seule musique possible pour l'illustration de poètes tels que Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Verhaeren, Henri de Régnier, Charles Gros, et Albert Samain. Et peut-être enfin ce public anglais se rendra-t-il compte que la vraie musique française n'est pas celle de Meyerbeer, Halévy, Gounod ou Ambroise Thomas ; qu'elle n'est plus celle de Berlioz ni de Saint-Saëns ni de Massenet ; que ces jeunes compositeurs d'après César Franck, ont su négliger les mots pompeux et vides du romantisme ou sa sentimentalité plus déplorable encore. Verra-t-on enfin que, libérés des influences allemandes et italiennes, ils représentent l'état d'âme de notre époque puisqu'ils ont su rendre par des musiques plus subtiles, une façon de sentir plus complexe et aux nuances infinies. Comprendra-t-on enfin, que même incertaine, toute tentative de ce genre s'affirme plus intéressante qu'un concerto tout de virtuosité ou qu'une symphonie à la parfaite technique exécutée pour la trentième fois. Donc, réjouissons-nous du succès bien mérité de ces deux concerts de musique française.

LES THEATRES.

Il faut remarquer la qualité de la musique jouée dans les théâtres de Londres, car chaque théâtre possède une phalange de musiciens qui fonctionne avant la pièce et pendant les

entr'actes. Au Kingsway, un orchestre restreint et parfait ne joue guère que des œuvres classiques écrites pour petit orchestre. Au His Majesty's ou au Haymarket, par exemple, c'est un véritable concert de programme varié dont chaque morceau habilement choisi forme une sorte d'atmosphère sonore adéquate à la pièce représentée : l'ouverture d'*Oberon* accompagnant *The Tempest*, celle de Nicolaï présentant *The Merry wives of Windsor ;* des danses anglaises de E. German ou de Sullivan encadrant *Twelfth night* ajoutent évidemment à l'intérêt artistique et dramatique.

Quant aux pièces elles-mêmes représentées un peu partout ces derniers mois, elles ne s'affirmèrent point les chefs-d'œuvre impatiemment attendus. Certes, *The Beloved Vagabond* de Mr Locke est une gracieuse fantaisie; certes, *Angela* de Mr C. Gordon-Lennox (merveilleusement jouée par Miss Marie Tempest) est une spirituelle comédie sentimentale ; certes, les Siciliens sont de terribles acteurs réalistes et leur orchestre de mandolines terriblement napolitain — mais c'est tout. Les « american productions » ne réussirent qu'à moitié parce que sans intérêt particulièrement exotique ; seule *Mrs Wiggs of the Cabbage Patch* brave les intempéries de toutes les saisons avec *le Voleur* de M. Bernstein.

Au His Majesty's théâtre, Mr Beerbohme Tree, entre deux *Shakespeare Festivals*, a repris la parfaite comédie d'Oscar Wilde, *A woman of no importance ;* aussi ce célèbre actor-manager s'est amusé à un rôle comique dans une pièce tragi-comique. Il s'agit du *Van Dyck* ingénieusement adapté (et considérablement amélioré) par Mr C. Gordon Lennox de *Un peu de musique*, qui a fourni une fois de plus à Mr Tree l'occasion d'un nouveau triomphe. Il fallait le voir accompagner au piano avec des pâmoisons d'amateur passionné la sonate pour violon de Mr Weedon Grossmith, compositeur suburbain ! Les manières, les gestes, les mines de ces deux acteurs! ah! la jolie parodie, délicate, admirable, amusante au possible de manières que nous connaissons bien...

WAGNER EN ANGLAIS.

L'on a coutume d'affirmer que l'anglais ne se peut chanter de façon harmonieuse. C'est pourquoi les artistes d'extraction

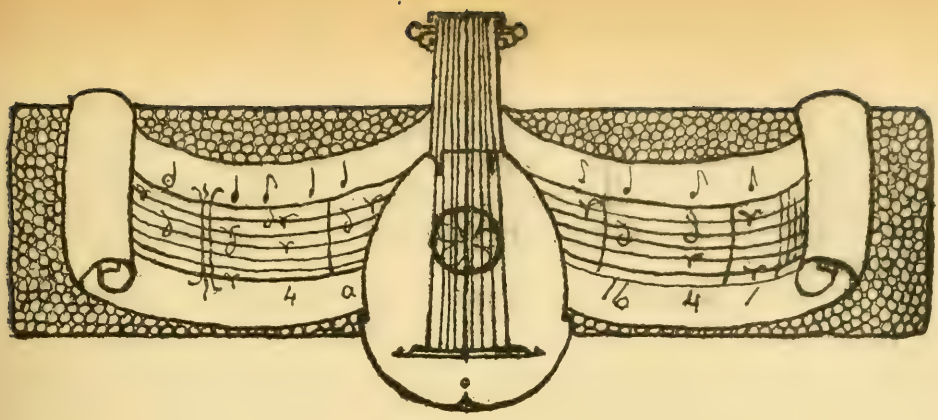
britannique qui font profession de leur voix, passent de longues années à l'étranger pour améliorer leur organe. A Berlin, à Paris, à Florence, ils apprennent à vocaliser en trois langues différentes avec trois professeurs de systèmes différents, après quoi ils reviennent à Londres généralement incapables de chanter en aucun langage humain. Ils donnent alors des concerts follement éclectiques, aux programmes cosmopolites, que la majorité des auditeurs ne comprend pas ou qu'imparfaitement, et ils négligent dédaigneusement toute musique nationale. Peut-être est-ce la raison pourquoi il y a si peu de vrais chanteurs anglais.

Si ces artistes munis de traductions artistement faites voulaient bien chanter dans la langue de Shakespeare et de Swinburne les œuvres françaises modernes et les lieder allemands, ils offriraient au public une meilleure interprétation — à tous les points de vue. Car leur prononciation ne nuirait plus à des mots que tous comprendraient ; l'œuvre du musicien serait en outre révélée dans son intégralité. Car comment apprécier la mélodie sans connaître le sens des paroles, les accords sans comprendre leur raison d'être ? Aussi bien, certaines translations (telles celles de Verlaine par Mr Arthur Symons ou de Baudelaire par Lord Alfred Douglas) sont d'une remarquable fidélité. Quant aux œuvres allemandes, on peut en obtenir en anglais un équivalent d'une rare justesse. La *Tétralogie* semblerait moins longue à beaucoup et deviendrait accessible à tous écouteurs de bonne volonté. Qu'on ne crie pas au ridicule du haut des déformations wildériennes. Hans Richter, qui s'y connaît, se révélait dans une récente interview le plus chaud partisan des opéras wagnériens joués en anglais à Londres. Et Wagner lui-même (à qui l'on voudra bien reconnaître quelque autorité en la matière) écrivait de Bayreuth le 22 octobre 1877 à un M. Émil Sander qui l'informait du succès de *Lohengrin* à Melbourne... « Votre lettre et les nouvelles qu'elle contenait me font le plus vif plaisir. Je ne veux pas tarder à vous en remercier. Puissiez-vous bientôt entendre mes œuvres en anglais, car, alors seulement, elles peuvent être parfaitement appréciées d'un public anglais. Nous espérons arriver à ce résultat à Londres... » Cette lettre publiée dans le *Musical Times* donne, en même temps qu'un bon avis aux chanteurs anglais, une singulière importance à l'opinion de

Richter. Et, tout arrive, — trente ans après ! — c'est ainsi que nous avons entendu cet hiver le *Ring* traduit sur la scène de Covent Garden.

Je ne puis rien trouver de bien particulier à dire sur ces représentations anglaises de la *Tétralogie*. Dieux merci, nulle étoile pâlissante ne vint faire admirer par-dessus les autres sa grâce simili-juvénile et les éclats d'une voix fatiguée. Chacun sut rester à sa place et le cabotinage sembla exclu par la sincérité de ces soirées. Certes, la mise en scène ne fut pas la perfection même ; certes, Miss Agnès Nicholls et Miss Perceval Allen, si elles possèdent de belles voix, semblent étrangement ignorer l'art des attitudes wagnériennes. Mais — pour une première fois — il ne faut pas se montrer trop sévère. D'ailleurs des artistes comme Whitehill, Cornélius, Walter Hyde, Hedmondt contribuèrent harmonieusement à une parfaite interprétation d'ensemble, préparée, mise au point et menée au triomphe par l'inégalable Richter qui, calme comme un dieu, d'un geste de la main déchaîne les Walkyries tumultueuses ou les grondants flots du Rhin.

X. Marcel Boulestin.



Les Concerts de la Libre Esthétique

A BRUXELLES

Si la musique française moderne ne rend point grâces au dieu Octave Maus pour ce qu'il fait en son honneur à Bruxelles-en-Brabant, c'est qu'elle est lestée d'une fameuse couche d'ingratitude.

La Libre Esthétique, la vaillante association d'art aux destinées de laquelle préside ce sympathique « organisateur de la victoire » têtait cette année son jubilé. Vingt-cinq ans se sont écoulés depuis l'ouverture du premier salon des XX, un groupe de peintres indépendants et audacieux qui, après avoir éliminé quelques poids morts, s'intitula, en 1894, cercle de la *Libre Esthétique*. Ce jubilé ce fut la fête de l'art libre et du souvenir. Devant les toiles de Monet et de Renoir, tous ceux-là s'émurent silencieusement et se remémorèrent d'héroïques instants, qui, dans les multiples domaines de l'art et de la pensée, avaient bataillé sans répit pendant de nombreuses années contre tous les poncifs, contre tous les bien-assis de la critique officielle. Bien entendu, il se trouva cette fois à côté d'eux des snobs ridicules, d'épais « philistins de culture » prêts à pâmer devant le premier Meunier de contrebande échappé de la boutique d'un bon marchand.

N'importe ! M. Octave Maus a pu l'écrire dans la préface du catalogue de ce salon jubilaire :

« Apprendre au public à baser ses appréciations sur sa sensation et non sur des préceptes d'école, le convaincre, en multipliant les exemples décisifs, de la fragilité des jugements contemporains et de leur infirmation certaine par la postérité mieux avertie, n'est-ce pas là un programme d'une incontestable utilité morale ?

« C'est celui que s'est proposé, dès l'origine, la *Libre Esthétique*, celui qu'elle s'est efforcée de remplir avec une fervente persévérance. Les idées qu'elle a agitées, les initiatives qu'elle a prises, les polémiques que ses manifestations multiples — graphiques, musicales et littéraires — ont suscitées, tout le mouvement, toute l'effervescence dont elle fut le centre ne sont pas demeurés stériles. »

C'est autour de la *Libre Esthétique* et de quelques jeunes revues que se groupèrent tous ceux — artistes ou écrivains de Belgique et d'ailleurs — qui en des sens divergents travaillaient à dégager l'idéal multiple de notre temps, mais qu'un commun mépris des dogmes esthétiques, des pontifes rancis avait sûrement réunis.

La Libre Esthétique ne fit pas moins pour la musique que pour les arts plastiques. C'est à ses pittoresques concerts du mardi, donnés devant un public lettré, choisi, que se produisirent — en première audition souvent — nombre de musiciens de la jeune école franco-wallonne. M. Octave Maus fut donc bien inspiré en faisant de la plupart des concerts de cette année des séances « jubilaires », des rétrospectives musicales. Ou bien, comme il le dit encore, « en d'autres matinées on a préféré l'idée de grouper, par un choix de leurs œuvres d'aujourd'hui, la plupart des artistes qui donnèrent au mouvement d'émancipation extériorisé par la *Libre Esthétique*, sa signification et sa portée ».

Le 10 mars, les excellents, les consciencieux artistes, que sont le pianiste Bosquet et le violoniste Chaumont jouèrent la sonate en *ut* de d'Indy, puis, avec MM. Van Hout et Jacob, le célèbre Quatuor de Chausson et l'admirable Quintette (en *fa* mineur), moins connu du génial père Franck. (Quand ce Belge, ce Wallon, ce Liégeois aura-t-il là-bas, au bord de la Meuse que commandent les collines bleues, un simple monument pur et mélodieux comme son génie, qui rappelle sa mémoire à l'armurier sentimental qui, les soirs de lune, lance aux flots moirés de poignantes chansons populaires ?)

Ce fut, le lundi 16 mars, tout un festival consacré à l'œuvre de Vincent d'Indy donné avec son concours, et celui de Mlle Selva et du quatuor Zimmer. Au programme : le quatuor en *la* et le quatuor en *mi* et la première d'une transcription pour piano qu'a faite de *Souvenirs* Mlle Blanche Selva — (Une œuvre originale de Mlle Selva a été jouée à Gand le 22 dans un concert d'orchestre purement... féminin ou féministe — *as you like it* — organisé et dirigé par Mlle Berthe Busine).

Après le festival Fauré de l'an dernier, ce festival d'Indy fut à la *Libre Esthétique* un grand succès. Disons surtout quelle profonde impression produisit le quatuor en *la*, œuvre chaleureuse, juvénile, où l'austérité voulue, le caractère comme liturgique des mouvements ne peut nous cacher la richesse d'un tissu musical, — mélodie et harmonie, — qui est l'un des plus beaux de toute l'œuvre de Vincent d'Indy.

Le lendemain, 17 mars, à son récital, Mlle Selva, interpréta la sonate en *mi* qu'il est difficile de juger, voire simplement de caractériser, après une première audition. Certaines parties de la sonate nous ont paru un peu laborieuses. Le *très animé* est d'un beau lyrisme.

On le voit : ce fut la quinzaine Vincent d'Indy.

Le dimanche 15 mars, une société Jean-Sébastien Bach donne son premier concert dans une froide salle *Patria*, trop neuve et trop blanche (M. Jules Destrée fit bien de réclamer impérieusement à la tribune parlementaire, une salle de concerts pour Bruxelles : qu'il ne lâche point le ministre des sciences et des arts qui doit mériter son titre).

A ce concert, M. Vincent d'Indy conférencie. Ça n'y est plus ! Pourtant, j'aime la mise de d'Indy. Il porte sous un col bas, rabattu, la petite cravate noire étroite de nos grands-pères. Je ne sais pourquoi cela lui donne un grand air de probité artistique. Il parle et le début de sa conférence est troublé par le bruit d'une violente dispute qui vient d'éclater à l'entrée. Il y a là, bloqués, tenus en respect par deux huissiers râblés, à cheval sur la consigne, une trentaine de scholistes belges, de farouches sectateurs du d'Indysme venus pour communier « en la parole du maître ». Un jeune, sympathique et remarquable virtuose tente à plusieurs reprises d'étrangler proprement les deux cerbères.

Cependant, à l'intérieur, Vincent d'Indy sur un ton batail-

leur, malmène la critique, les snobs, « certaine musique pleine de recherche, prétentieuse et médiocre, » etc...

Le reste de la conférence fut banal, puéril, débité avec une indigence de vocabulaire remarquable. Que d'Indy ne jouait-il une sonate, des fugues de Bach ? ses doigts eussent à coup sûr été plus éloquents. Nous nous souvenons d'une causerie charmante, entrecoupée d'exemples pianistiques, qu'il fit naguère à Liége sur la sonate depuis César Franck...

Vincent d'Indy raconte, à propos de Bach, un tas de petites histoires sur la convention, la tradition, l'amour « d'où jaillit la mélodie, seul élément durable de la musique »... Un impertinent me souffle dans le cou : « Et *Fervaal* ? »... Je l'entends encore qui me chuchote : « Franck, Saint-Saëns, Wagner » au moment où le conférencier se livre à une fervente apologie de l'imitation. « Tous les grands musiciens ont commencé par imiter. » Inconsciemment, j'espère ?... S'il est une imitation que nous pouvons comprendre et accepter c'est celle-là seulement, c'est cette influence dont André Gide a fait l'apologie dans ses *Lettres à Angèle*, qui enlève aux jeunes artistes ce ridicule « de l'homme qui veut sauvegarder farouchement son originalité »...

Le classicisme de M. Vincent d'Indy joue avec le feu...

Le 17 mars, Mlle Blanche Selva, infatigable, donna un récital d'œuvres nouvelles. On entendit d'abord une suite : *Epithalame* de M. Albert Groz, qui en dépit de quelques sonorités charmantes, de quelques rythmes spirituels, restera comme un parfait exemple de la « musique à programme », c'est-à-dire comme une chose anti-musicale. La suite comporte un grand nombre de parties, aux titres nettement pittoresques : *Gens de la noce, Danses bourgeoises et rustiques, Epousailles*, etc. Pourquoi pas aussi : *Discours du maire, Le banquet, Enfin seuls !* etc...

Le même reproche initial pourrait s'adresser à la suite : *En Forêt* plus discrète cependant, moins descriptive, de M. Pierre Coindreau. Le succès, le vrai succès, à ce récital, fut pour l'Espagne. (Si j'en crois d'autre part tout un chacun, Paris s'est laissé éblouir par la splendeur de la Rhapsodie de Ravel.) Mlle Selva

interpréta une exquise, une délicate *Serenata* de M. René de Castéra. C'est une œuvrette sans prétention, dont chaque mesure dit avec un esprit charmant : « Vous savez, quand vous voudrez, j'irai plus loin. Il me plaît d'en rester là aujourd'hui. »

Quant à l'*Ibéria* de M. Isaac Albeniz, c'est l'Espagne d'un Espagnol, d'un torero fougueux qui bondit sur le clavier avec une belle furia.

Au quatrième concert, mardi 22 mars, nous eûmes, interprétée par Chaumont et Bosquet, une sonate pour piano et violon de M. G. M. Witkoski. (Nous voudrions dire : le dompteur polonais Witkoski. Je ne sais s'il est dompteur, je ne sais s'il est Polonais, mais je le vis l'été dernier, à Orange, arrêter d'un coup de baguette son orchestre pour se camper les bras croisés, l'œil terrible, devant un public rugissant. Trois gouttes de pluie tombées sur le chapeau d'une bourgeoise tarasconnaise avaient suffi pour affoler le public méridional et troubler la *Neuvième symphonie*). La sonate de M. Witkoski, scholiste lyonnais, est un peu laborieuse mais pleine d'idées intéressantes.

Le public a paru goûter beaucoup la partie vocale de ce concert : la *Bernadette* de Pierre de Bréville, les *Chevaux de bois* de Verlaine par Claude Debussy, une odelette d'Henri de Régnier mise en musique par Albert Roussel qui accompagnait lui-même Mlle Marguerite Rollet (*Le Poème de la Forêt* de M. Roussel a été salué, au dernier *Concert populaire* de la Monnaie, par d'enthousiastes acclamations.)

Mlle Rollet chanta aussi d'une voix chaude et prodigue, une mélodie de Mlle Berthe Busine, une jeune musicienne wallonne de grand avenir, qui produira une œuvre intéressante quand elle se sera dégagée définitivement de l'influence de Debussy l'ensorceleur. Mlle Busine a écrit une « oraison d'amour » délicieusement fausse sur : *En sourdine*, pièce extraite des *Fêtes galantes*. Entre toutes, elle a su rendre admirablement cette strophe :

Fou dans nos âmes, nos cœurs
Et nos sens extasiés,
Parmi les vagues langueurs
Des pins et des arbousiers.

Au même concert un trio pour violon, violoncelle et piano, plein d'élégance, d'un jeune compositeur belge, M. Léon Delcroix, et le très beau choral varié de Vincent d'Indy pour orchestre transcrit et violoncelle, composition à la fois riche et austère que mit en valeur magistralement M. Georges Pitsch, retour de Manchester. Qu'on y prenne bien garde : ce jeune artiste wallon est en passe de devenir notre meilleur violoncelliste après Jean Gérardy.

La matinée du vendredi 21 mars fut plus spécialement consacrée aux productions du groupe des compositeurs belges.

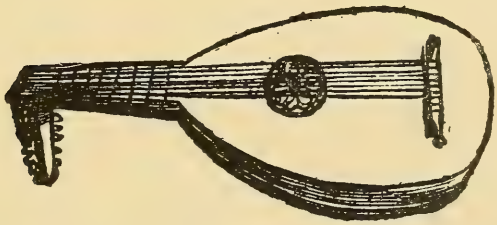
Il y a dans *l'Andante et Scherzo* de M. Paul Gilson pour deux violons, violoncelle et alto, des thèmes charmants empruntés au folklore wallon, et notamment, si nous avons bien entendu, au savoureux répertoire des rondes et cramignons liégeois. Mais cette fois, M. Paul Gilson n'a point su les mettre en œuvre avec toute la discrétion nécessaire. L'instrumentation de son œuvre un peu laborieuse est en général trop travaillée, sent trop le métier... Disons toutefois que le scherzo, malgré quelques redites, est souvent plein de grâce et d'esprit. Parmi les interprètes, signalons le bon violoniste Mathieu Crickboom.

Le numéro le plus intéressant du programme fut probablement la suite pour piano *Menuet, Toccate et Impromptu* de M. A. de Boeck, encore que cette œuvre d'une superbe fougue soit pleine de réminiscences de Schumann, Brahms, voire de Claude Debussy. Elle a reçu une interprétation supérieure de Mlle Marguerite Laenen une jeune pianiste au jeu puissant. Des mélodies antiverlainiennes de M. Lucien Mawet sur des poèmes de Verlaine : « Car vraiment j'ai souffert beaucoup » et « Comme la voix d'un mort qui chanterait » ; une élégie pour violoncelle, assez faible, de M. Frémolle, interprétée par M. Jacques Kuhner ; du Verlaine, encore du Verlaine, toujours du Verlaine, mis en musique par M. C. Smulders. Ce jeune compositeur, si j'ose dire, n'a pas froid aux yeux puisqu'il s'attaque après Debussy et Fauré à l'exquise ariette : « Il pleure dans mon cœur »... Disons d'ailleurs que M. Smulders n'a pas réussi... Pour finir, un *Andante*

pour piano et violon de M. Mathieu Crickboom déjà nommé, Wallon, Verviétois invétéré, d'ascendance batave d'ailleurs, comme son nom l'indique. Sa musique est charmante, fine, tendre, avec la petite fleur bleue, le Vergiss-mein-nicht rêveur qu'a piqué dans la sensibilité de la Wallonie des avant-postes, la Germanie voisine.

Au programme du sixième et dernier concert, figurait une sonate inédite pour piano et violon de M. Victor Buffin, un jeune officier des guides. Le prince héritier Albert de Belgique en a profité pour se faire représenter au concert par sa femme et quelques personnages officiels. Cela faillit troubler Mlle Raymonde Delannois, une jeune cantatrice admirablement douée, qui débutait devant le public artiste. Il restera surtout de cette série de concerts de la *Libre Esthétique* qu'elle a révélé cette jeune cantatrice. Elle apporte à l'interprétation de la *Chevelure* de Pierre Louys-Debussy, de l'*Oraison* de Maeterlinck-Chausson, des *Grands vents venus d'outre-mer* de Ravel, d'autres mélodies de Bordes et du jeune musicien Léon Jongen, — le frère de l'autre..... — une intelligence rare, un tempérament extrêmement dramatique et le miracle d'une voix qui, tout à coup, passe d'une suave retenue à une ampleur, à une puissance étonnantes. Cet oiseau rare, nous assure-t-on, est « un z'oiseau qui va-t-en France ».

LOUIS PIÉRARD.



LA MUSIQUE A LYON

La saison qui vient de s'achever restera, pour les Lyonnais, mémorable entre toutes. Elle *marquera*, comme celle de 1896-97 qui leur valut la révélation des *Maîtres Chanteurs*. Sans doute, on oubliera avec plus ou moins de facilité les différents événements musicaux de cet hiver : belles soirées où des artistes tels que les quartettistes Zimmer, les pianistes Diémer, Koczalski, Monod et Mottu, le trio Cortot-Thibaud-Casals, firent entendre des programmes souvent peu nouveaux ; soirées moindres, organisées par le bon violoniste Rinuccini assisté de M. G. de Lausnay, pianiste insuffisant malgré sa notoriété parisienne, par M. Cretin-Perny, professeur de chant dont la culture musicale semble bien inférieure à sa rare capacité pédagogique, par M. Tett, jeune violoncelliste déjà très sûr ; séances d'avant-garde au cours desquelles une parfaite musicienne, Mme de Lestang, présenta notamment des spécimens curieux de l'art de Moussorgski. Les neuf séances de la Société des Grands-Concerts elles-mêmes, d'un si puissant intérêt par l'admirable composition des programmes choisis par M. Wiskowski, ont passé en second plan. Le grand événement de la saison passée, ce ne fut, ni l'audition des *Béatitudes* ou des symphonies allemandes postérieures à celle de Beethoven, ni rien des spectacles ordinaires du Grand-Théâtre, ni la reprise tant attendue des *Maîtres-Chanteurs* ; ce fut la création de *Pelléas et Mélisande*.

Cette création fut, je crois, un événement plus considérable à Lyon qu'à Paris, et ne signaler les causes d'une telle importance vaut bien qu'on néglige la relation détaillée des spectacles

et concerts du dernier hiver. Evénement plus important en province qu'à Paris : à Paris le public qui suivit avec passion les représentations de *Pelléas* était formé d'éléments peu variés : musiciens très avertis, spécialistes de l'art musical, amateurs très cultivés, groupe grossi de la foule toujours béante de snobs. Ce public — tout le monde s'en aperçut facilement — ne se renouvelait presque pas : le gros public, le « peuple » ignora l'œuvre nouvelle et sa nouveauté révolutionnaire, il n'eut pas à éprouver les réjouissants vertiges de quelques-uns ou l'émotion que le chef-d'œuvre fait naître chez tous. En province, il en va bien autrement Le « peuple » va à l'Opéra, et s'intéresse ardemment au théâtre musical. A Lyon notamment le public n'est composé que pour une part infinitésimale de musiciens cultivés, familiers de la musique pure. En effet, les concerts de musique de chambre n'existent, pour ainsi dire, pas, et, avant la récente fondation de la Société des Grands-Concerts, la musique symphonique était complètement ignorée. Le public n'a guère d'autre formation musicale que celle du théâtre. Pour un tel public, la première audition de *Pelléas et Mélisande* ne peut produire qu'une grande surprise, un réel effarement.

Considérons donc notre public lyonnais. Très hétérogène au point de vue social, il constitue, depuis quelques années, un bloc. Partis de divers points — générations anciennes qui ont eu la chance de goûter les charmes du vieux répertoire, et qui ont normalement évolué ; jeunes générations dont les débuts au théâtre ont coïncidé avec l'invasion de Bayreuth, et qui, venues trop tard, ne purent admirer les défuntes beautés meyerbeeriennes — les éléments qui forment le public actuel se sont confondus en l'adoration commune de Wagner. Les Lyonnais, en s'accoutumant aux sombres légendes scandinaves, se sont habitués aussi à cette solide et plantureuse musique aux thèmes enchevêtrés, dont les mélodies indépendantes chantent pêle-mêle en une polyphonie somptueuse, dont l'orchestre nourri et compact sonne avec plénitude, avec une noble, solennelle et prenante lourdeur ; ils ont appris peu à peu, avec une passion laborieuse, à démêler l'écheveau embrouillé des leitmotive à la signification précise et variable ; ils ont pris un plaisir chaque jour plus vif à ces jeux difficiles, s'ébattant tour à tour avec une aisance progressivement plus grande dans les œuvres de

plus en plus complexes. A *Lohengrin* et *Tannhæuser* ont succédé la *Walkyrie*, puis les *Maîtres Chanteurs*, pour aboutir, en passant par *Tristan*, au *Crépuscule des Dieux*. Plus tard, ils ont goûté vivement, pour les mêmes raisons, les belles musiques de Vincent d'Indy, et ont même jugé avec faveur l'opulente misère des œuvres de Richard Strauss. Et quand, progressistes infatigables, ils réclament des joies nouvelles par de pires complexités, le théâtre leur offre un spectacle très attendu, très désiré, mais qui les déconcerte.

C'est qu'il ne faut pas essayer de se le dissimuler, *Pelléas et Mélisande* a été pour tout le monde, à la première audition du moins, une très grosse déception. Ce n'est pas à une musique de ce genre que s'attendaient les amateurs de théâtre non prévenus, et même ceux qui connaissaient un peu les œuvres vocales de Debussy ; car, toutes choses égales d'ailleurs, la musique de chambre du compositeur paraît sensiblement plus « nourrissante » que sa musique scénique : par valeur « nutritive » d'une musique, je veux dire grossièrement sa richesse mélodique ou simplement dynamique (qu'il est difficile de traduire en paroles les impressions rudimentaires produites par la musique !) Et soyez bien sûr que ce sont ces éléments-là qui comptent dans l'opinion d'un nombreux public. La masse des spectateurs n'est pas comme ces musiciens bien doués, nombreux à Paris depuis quelques années, pour qui l'harmonie est tout, et qui, comme feu la Pythonisse sur son trépied, s'agitent follement en proie à une ivresse divine aussitôt que quelques neuvièmes frappent leurs oreilles. De même pour l'orchestre : les délicats frôlements des trompettes les plus hermétiquement bouchées unis aux caresses les plus douces des instruments en sourdine passeront presque sans être perçus par des organismes qu'ont blasés les cuivres tétralogiques et les solennelles fanfares de Wotan. Les amateurs qui ne se réjouissaient jadis que des mélodies carrément développées de la vieille musique ne se sont pas habitués en quelque jours à la fameuse « mélodie infinie » de Wagner ; et maintenant qu'ils sont formés à cette dernière, ils ne peuvent goûter tout d'un coup la mélodie très spéciale et un peu invertébrée que murmure l'orchestre en sonorités très atténuées... Mais tout cela, ce sont des banalités, ou plutôt c'en devrait être, car il est des banalités qui ne sont jamais banales.

Cette déception profonde, presque toujours inavouée, est

très excusable ; nous ne pouvons que ressentir une grande commisération pour ceux qui l'ont éprouvée, c'est-à-dire pour presque tout le monde, et elle fut indiquée ici-même en fort bons termes : « La Musique est la plus perfide des maîtresses et la plus impérieuse. Elle exige de ses amants le don total, et, lorsqu'on l'a dans le sang, elle vous lâche ; vous vieillissez, et elle refuse de vieillir avec vous. Bien plus, elle se fait un jeu cruel de rajeunir chaque jour et de se renouveler si profondément que vous finissez par ne plus la reconnaître. Chacune des heures qui s'écoulent vous éloigne d'elle davantage ; vous sentez nettement que vous mourrez sans pouvoir retrouver jamais ses caresses enfuies ; et vous goûtez les joies amères du souvenir pendant que, sous vos yeux, l'infidèle enivre de nouveaux amants. C'est une affreuse tristesse !... » (1)

Affreuse tristesse, en effet, malgré l'évidente ironie de l'Ouvreuse ; déception cruelle à laquelle on se résigne mal, et l'on se prend, involontairement, à condamner cette musique nouvelle, transformée, que l'on goûte moins profondément que l'autre, celle qu'on appelle la vraie, en laquelle on a confiance. Et l'on se réjouit à la pensée que la musique théâtrale, telle que l'a comprise Debussy, n'est peut-être que la charmante erreur d'un compositeur génial. Et l'on remarque avec plaisir que cette musique tant vantée, et dont l'apparition, d'après certains, aurait sonné le glas de toutes les autres, est une sacrifiée, qu'elle est l'humble servante du drame, l'esclave de la littérature, quelque chose d'assimilable au décor scénique et, en somme, un simple cadre sonore. Cette confiance réactionnaire s'accentue quand on affirme que la musique ainsi comprise n'est rien qu'une musique de scène infiniment adroite et fine, mais une musique de scène, c'est-à-dire qu'elle se réduit, en dernière analyse, au « tremolo » qui, dans les sombres drames d'autrefois, soulignait l'angoisse des passages les plus tragiques. On reprend enfin toute son assurance quand on s'est affirmé à soi-même : « Cette musique-là tend à ne plus être de la musique, elle sombrera dans la simple acoustique !..... Oui, on pense tout cela ; on se l'affirme à soi-même, si l'on est sincère ; on s'en convainc joyeusement. Des critiques même auraient pu

(1) Willy : « *Le Vieillard et le Jeune homme* ».(*Mercure Musical*, 1re année, n° 1, p. 3).

l'écrire s'ils ne s'étaient rappelé à temps la sévère incompréhension de tel musicographe comme condamnant solennellement, dans une grave revue, les *Maîtres Chanteurs*, au sujet desquels, peu d'années après, il était contraint de faire amende honorable.

Telles sont les réflexions, sorte d'aveu d'impuissance esthétique (passagère, espérons-le), que l'on fit en province. Elles furent, du reste, plus agréables qu'on le croit, à Paris même. Mais naguère, les plus courageux n'osèrent pas laisser percer leur désarroi. Une garde redoutable veillait aux portes du debussysme naissant. Aujourd'hui, six années après la création de *Pelléas et Mélisande*, il est peut-être moins dangereux de signaler sans détours la réaction produite, dans un milieu sincère, par l'œuvre originale et prenante de Claude Debussy (1).

LÉON VALLAS.

(1) L'impression générale fut, du reste, accusée par la médiocrité de certaines parties de l'interprétation lyonnaise. Nous n'eûmes pas, en effet, cette perfection intégrale du spectacle offert par l'Opéra-Comique. La distribution de l'œuvre était celle-ci : Mélisande, Mlle Berthe César ; Pelléas, M. Geyre ; Golaud, M. Gaidan ; Arkel, M. Sylvain ; Yniold, Mlle Streletski ; Geneviève, Mlle de Wailly. L'orchestre était dirigé par M. Flon, co-directeur du Grand-Théâtre.

Correspondance d'Amérique

Voici les programmes des derniers Concerts de l'orchestre symphonique de Boston :

SECOND CONCERT, 19 octobre. — *Trilogie de Wallenstein*	V. D'INDY.
Concerto en *la* majeur, pour piano.	LISZT.
(la partie de piano exécutée par Rudolph Ganz).	
Marche impériale.	WAGNER.
TROISIÈME CONCERT, 26 octobre.—Ouverture de *Geneviève*.	R. SCHUMANN.
Concerto pour violon.	BRAHMS.
(Partie de violon exécutée par Carl Wendling).	
Symphonie écossaise.	MENDELSSOHN.
QUATRIÈME CONCERT, 2 nov.—*Symphonie* n° 9	BRUCKNER.
La jeune religieuse (orchestrée par Liszt)	
La mort et la jeune fille (orch. par Mottl)	F. SCHUBERT.
Le Roi des Aulnes (orch. par Berlioz) Chantés par Mme Schumann-Heinke).	
Ouverture de *Lénore*.	BEETHOVEN.

Le *Wallenstein* de M. d'Indy, entendu pour la première fois à Boston, a été chaleureusement accueilli, avec un rappel à la fin pour le chef d'orchestre, M. Muck.

M. Philippe Hale, le critique du « Boston Herald », considère les deux derniers mouvements comme inférieurs au premier, tant pour la forme que pour l'idée poétique.

Il écrit à propos du second mouvement : « Même dans ses œuvres de jeunesse, M. d'Indy exprime plutôt une sorte de recueillement méditatif, éloigné de toute sensualité ». Et plus loin : « La *Trilogie de Wallenstein* ne révèle pas encore le grand Maître qui écrit la superbe 2e *Symphonie* et les étincelantes variations d'*Istar*, mais elle le fait pressentir par endroits ».

Au 3e concert, notre nouveau violon solo, M. Carl Wendling, s'est fait entendre pour la première fois : il a fait une excellente impression et a été vivement applaudi. Malgré un grand nombre de changements dans le personnel, l'orchestre a joué avec sa précision, sa parfaite sonorité habituelles, ce qui fait bien augurer du choix de ses recrues nouvelles.

A l'exception du premier concert, un peu banal et conventionnel, les programmes n'ont pas été critiqués cette année.

L'exécution du *Poème païen* de M. Ch.-M. Loeffler est attendue avec un intérêt profond par tous ceux qui ont suivi attentivement les progrès de ce compositeur original. Cette œuvre est écrite pour piano et orchestre et sera exécutée pour la première fois avec le concours sympathique de M. H. Gebhard. Le trait saillant du *Poème païen* est une sorte de thème mystique, joué dans la coulisse par trois trompettes : ce thème n'est pas écrit dans le style habituel de la trompette, et produit un effet particulièrement poétique. Il va sans dire que cette œuvre, construite avec toutes les ressources et toutes les variétés de sonorités modernes, exige la plénitude des efforts de l'orchestre, autant pour l'exposition des thèmes que pour la subtilité de l'harmonie.

L'auteur de ces lignes a été pris à partie ici comme étant coupable de faire à Paris (impudence sans nom !) par l'intermédiaire du *Mercure musical*, « œuvre de missionnaire » pour les compositeurs américains. Cette action serait coupable, en effet, s'il s'agissait d'embarquer pour ce lointain voyage des compositeurs tirés de leur province et faibles imitateurs des Maîtres : tel n'est pas le cas.

Ce qu'il y a de remarquable, c'est qu'ils sont à la fois capables de refouler le flot envahissant de l'Europe musicale en Amérique et de faire apprécier leur effort créateur indépendant, progressif. Paris sait comprendre la lutte pour l'indépendance et le progrès, sa sensibilité et sa compréhension ont été aiguisées par une longue suite de combats artistiques. Paris, à l'encontre de la

plupart des villes d'Amérique, ne se croit pas forcé d'accepter des œuvres sur la foi de leur réputation à l'étranger, et ne se soucie pas de la réclame du dehors, (Paris, « l'auteur, la source de la réclame » !!) mais il apprécie uniquement l'expression individuelle, la marche vers le progrès, quelque humble et éloignée que soit son origine. Je crois que l'intérêt parisien pour une œuvre de talent personnel ne serait en rien diminué (quoi qu'en pensent les Américains) parce que l'auteur a eu le malheur de naître à Goshen Indiana, ou Evanston Illinois.

La France sait trop apprécier la valeur de l'effort national pour le développement de l'art musical.

En considération de tout cela, ne vaut-il pas mieux se tourner vers Paris pour y acquérir la consécration d'un mouvement musical nouveau, quoique terriblement jeune, d'une inspiration artistique qui, malgré la lutte sans trêve dans des conditions difficiles, pour son origine et son existence, maintient quand même l'éternel principe de la liberté dans l'art ? L'Amérique est fidèle à elle-même et aux siens, quoique lente à reconnaître l'expression nationale personnelle ; elle y viendra, à son heure, d'un pas lent, mais régulier. Mais, en attendant, et pour toujours, il nous reste Paris !

Voici les programmes des concerts symphoniques de Boston depuis le 21 décembre :

NEUVIÈME CONCERT, 21 décembre.

Ouverture du *Heirath wider Willen*	HUMPERDINCK.
Concerto en si bémol mineur, pour violon (Violon solo, M. Richard Czermonky, 2e violon de l'orchestre).	D'AMBROSIO.
Goldonian, Intermezzi.	BOSSI.
Symphonie en ré majeur	MOZART.

DIXIÈME CONCERT, 28 décembre.

Toccata en ré mineur, pour orgue. . .	S. BACH.
Concerto pour cordes et deux instruments à vent	HÆNDEL.
Concerto en fa majeur, pour orgue, cordes et trois cors	RHEINBERGER.
Pièce symphonique de Rédemption . .	C. FRANCK.

ONZIÈME CONCERT, 4 janvier.

Symphonie en mi majeur (op. 16). . .	BISCHOFF.

Concerto pour piano en ré mineur . . . MAC DOWELL.
(Soliste : Mme Teresa Carreno).
Ouverture de *Carnaval* . . . . . DVORAK.

DOUZIÈME CONCERT, 18 janvier.
Symphonie en sol majeur . . . . . HAYDN.
Trois danses allemandes . . . . . MOZART.
Quatrième symphonie . . . . . BEETHOVEN.

TREIZIÈME CONCERT, 25 janvier.
Till Eulenspiegel . . . . . R. STRAUSS.
Suite fantastique, pour piano et orchestre
(Soliste : M. Schelling) . . . . . SCHELLING.
Viviane, poème symphonique . . . . CHAUSSON.

QUATORZIÈME CONCERT, 8 février.
Esquisses symphoniques . . . . . CHADWICK.
J'ai perdu mon Eurydice . . . . . GLUCK.
Soliste : Mlle Gerville-Réache (de l'Opéra Manhattan de New-York)
Ouverture d'*Au Printemps* . . . . . GOLDMARK.

QUINZIÈME CONCERT, 15 février.
Variations et fugue sur un thème de Hiller . . . . . MAX REGER.
Jour d'été sur les fiords et Lever de Soleil sur l'Himalaya . . . . . SCHJELDERUP.
Caprice espagnol . . . . . RIMSKI-KORSAKOV.

SEIZIÈME CONCERT, 29 février.
Ouverture de *Manfred* . . . . . SCHUMANN.
Concerto, pour orchestre avec violoncelle obligé . . . . . DOHNANYI.
Symphonie en mi majeur . . . . . BISCHOFF.

DIX-SEPTIÈME CONCERT, 7 mars.
Scènes dramatiques de Jeanne d'Arc . . FR. CONVERSE.
Concerto pour piano . . . . . HINTON.
(Soliste : Mme Catherine Goodson).
Suite indienne . . . . . MAC DOWELL.

DIX-HUITIÈME CONCERT, 14 mars.
Symphonie en ut majeur . . . . . BALAKIREFF.
Un poème païen . . . . . CH.-M. LOEFFLER.
(d'après Virgile)
Ouverture de *Gwendoline* . . . . . CHABRIER.

Les deux événements sensationnels au Manhattan Opéra de New-York ont été les représentations de *Louise* de Carpentier, et de *Pelléas et Mélisande* de Cl. Debussy. *Louise* a bravement tenu l'affiche pendant toute la saison, et *Pelléas*, qui nous arriva en février, fut une révélation, une surprise, pour tous ceux qui l'attendaient avec curiosité. L'intérêt pour ces représentations était d'autant plus vif, que les quatre rôles principaux étaient tenus par leurs créateurs : Mmes Mary Garden, Gerville-Réache, MM. Dufranne et Périer. Le succès de l'impresario, M. Hammerstein, a été incontesté. A chaque représentation, le théâtre était rempli d'un public avide de connaître cette œuvre. La première impression de surprise se transforma rapidement en intérêt véritable, et en admiration.

L'accueil de la critique a été en général plutôt circonspect, tout en se montrant favorable à Debussy et en lui accordant au moins le bénéfice du doute. On sentait chez les critiques une vague disposition à l'indépendance, un certain désir de ne pas paraître trop prêts à admirer aveuglément l'œuvre entière ; mais les points saillants furent remarqués et appréciés avec sympathie.

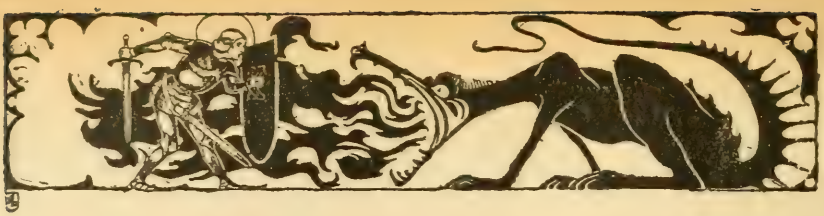
Il est fort possible que pour les admirateurs de Mæterlinck, les amateurs de vieilles légendes, de contes féeriques, de mysticisme, de drames poétiques en général, l'impression de la pièce ait été plus directe, plus vive que pour les seuls musiciens. Ces derniers, considérant la musique en elle-même, éprouvent à mettre d'accord avec leur conception propre le plan harmonique de Debussy, une plus grande difficulté que ceux qui considèrent la musique comme un élément s'unissant au sujet pour le compléter.

Il suffit du reste que *Pelléas* soit *Pelléas* et qu'il soit venu chez nous. Sa perfection intrinsèque lui obtiendra, sans aucun doute, une place importante en Amérique, bien que cette place soit unique, spéciale, précieuse. Tous ceux qui aiment ce qui est rare et parfait l'aimeront avec ferveur.

Mais son penchant médiéval, son atmosphère élevée et pure et son manque d'héroïsme constituent entre *Pelléas* et le gros public américain un abîme difficile à franchir.

Thaïs (2 représentations) et la *Navarraise* (cinq représentations) sont devenues populaires à New-York pendant cette saison.

Avril 1908. ARTHUR FARWELL.



LUXEMBOURG

Malgré le beau temps qu'il faisait hier, dimanche, et la fête religieuse qui se développait dans les rues de la ville, l'audition musicale organisée par le Conservatoire de musique de Luxembourg avait encore attiré un fort nombreux public. Cependant nous aurions souhaité à l'excellente phalange orchestrale et à son directeur une salle absolument comble, qu'il n'y eût pas même un seul strapontin de vide dans tout le théâtre, car ce ne fut pas seulement un régal des plus raffinés qu'il nous a été donné de goûter, mais bien une fête musicale, dont plus d'une capitale pourrait nous envier.

Au programme, l'une des plus belles symphonies de Beethoven, la Ve, le Prélude de *Parsifal*, de Wagner, une Fantaisie de Vincent d'Indy et deux morceaux pour orchestre de M. V. Vreuls, le directeur du Conservatoire de Luxembourg, le tout exécuté par un orchestre de 74 musiciens, parmi lesquels des instrumentistes de premier ordre.

Dépeindre une symphonie de Beethoven, serait verser de l'eau dans la mer, mais signaler à l'attention du public en général les beautés incomparables de l'œuvre du grand maître de Bonn, est certainement un fait qui ne mérite pas reproche. Or, comment ouvrir plus dignement de nouveaux horizons à un auditoire, qu'en lui donnant à contempler une de ces peintures magnifiques de Beethoven, où la noblesse des passions, l'élégance des formes et la vigueur du style sont les caractéristiques d'un tempérament exceptionnellement musical. Encore faut-il qu'à l'orchestre le coloris soit achevé, que les gradations s'échafaudent naturellement, et que les clairs-obscurs ne fassent pas tache

par trop de crudité, comme cette fois-ci, où les musiciens, par des répétitions aussi fréquentes que scrupuleuses, sont arrivés à un degré de perfection, dont il y a tout lieu de les féliciter sans aucune réticence. Sous l'intelligente impulsion de leur chef, ils ont donné à la Ve de Beethoven tout l'éclat voulu, toute la magnificence qu'elle comporte, toute la somptuosité dont elle est parée. Il y avait bien, dans l'allegro, quelques faiblesses, surtout au commencement, mais qu'est-ce à dire en présence d'un rendu musical en général parfait ? D'autre part, l'*andante con moto* aurait mérité à lui seul qu'on fût venu de loin. L'exposé du thème par les violoncelles et les altos, les dialogues entre la flûte, le hautbois, la clarinette et le cor, les rentrées de l'orchestre dans les demi-teintes et la merveilleuse chute de phrase, dont l'impression est si profonde, ont été exécutés d'une façon magistrale, les mouvements conformes à la tradition des grands chefs. Nous nous plaisons à le constater.

Avec le Prélude de *Parsifal*, nous entrons dans un autre ordre d'idées. Si dans Beethoven tout est limpide et coule de source, chez Wagner, nous rencontrons la modulation osée et l'inauguration des effets modernes. Il est vrai que le Prélude de *Parsifal* appartient à la période « de la réalisation logique et implacable des idées réformatrices » du maître et que l'accumulation des dissonances, l'application fréquente des accords de septième diminuée donnent à la phrase musicale cette expression étrange et ce caractère imprécis dont la solution s'amène si heureusement dans les basses et les violoncelles. Mais qu'il est loin, le temps où Wagner déchaînait les fureurs de l'auditoire tant allemand que français ! Il nous revient à la mémoire, précisément à propos de *Parsifal*, qu'en 1883, l'année de la mort du compositeur de Bayreuth, alors que M. Colonne avait organisé à Paris un festival Wagner, une bordée de sifflets accueillit ce prélude, le signal ayant été donné par un groupe qui criait : « Ça sonne mal ! » A quelques-uns nous tenions tête pas nos applaudissements à une salle en ébullition. C'était, au moins à Luxembourg, où le wagnérisme n'a pas même atteint la *Valkyrie*, laquelle est au seuil de la dernière période du compositeur, une tentative artistique très hardie, dont tous les connaisseurs savent gré à M. Vreuls.

L'interprétation a été remarquable de précision et de finesse.

Avec M. Vincent d'Indy, nous marchons encore de l'avant.

Le grand maître français a été diversement apprécié hier, et tandis que les uns le trouvaient un peu froid, un peu sec, les autres se plaisaient à lui reconnaître des phrases pleines de tendresse et de poésie. Il eut été préférable de ne pas le jouer immédiatement après le Prélude de Wagner. Bien qu'il procède directement du maître de Leipzig, il suit d'autres chemins et applique d'autres formules artistiques. De plus, une fantaisie, où l'orchestre ne fait qu'encadrer un soliste, ne saurait soutenir la comparaison avec le Prélude en question : il est considéré comme une des pages les plus frappantes de Wagner. Mais que de fraîcheur dans la description du spectacle de la nature et que d'élégance dans la présentation de ces thèmes populaires français ! C'est écrit de main de maître. La technique est subtile, mais l'effet est séduisant au possible.

Il faut assurément un effort d'attention pour suivre et pénétrer cette œuvre charmante ; comme d'ailleurs toutes les œuvres de d'Indy, — mais nous ne serions pas autrement surpris si, dans quelques années, on leur assignait une des premières places, aux grandes auditions musicales de France et de l'Etranger. Déjà Paris s'est offert, il y a quelques mois, un festival d'Indy, lequel a obtenu le plus vif succès.

M. Albert Vaulet, professeur de hautbois au Conservatoire de Luxembourg, qui a joué la partie de solo, s'est révélé grand artiste et grand virtuose, car le morceau, d'une exécution très difficile, soumet le soliste à une rude épreuve et exige de lui de sérieuses qualités. Avec M. Vaulet, point de défaillances, il sait phraser et tirer de son instrument des sons merveilleux. Il n'est donc pas étonnant qu'il ait été rappelé à plusieurs reprises et couvert d'applaudissements.

Nous nous en voudrions de ne pas mentionner à bonne place la phrase de l'alto, si amoureusement caressée par M. Van Hout, professeur au Conservatoire de Bruxelles, venu tout exprès à Luxembourg.

Et maintenant, abordons M. Vreuls, dont c'était, à Luxembourg, le début comme compositeur.

Le programme contenait de lui une œuvre de 1894 et un poème symphonique de 1904. La première a été écrite à l'âge de 18 ans, mais l'auteur y fait déjà preuve de beaucoup de talent. C'est encore, il est vrai, une œuvre de jeunesse dans laquelle il a essayé un peu comme nous tous, écrivains ou compositeurs,

à décrocher la lune, mais la facture en est originale, primesautière et bien mouvementée. L'instrumentation chaude et coloriée fait une bonne impression et l'œuvre a reçu un accueil des plus chaleureux.

Dans la rapsodie moderne (*Jour de fête*), nous retrouvons l'auteur à dix ans d'intervalle. Il manie déjà tout autrement les couleurs, sa conception est plus large et plus complexe, le dessin est plus vigoureux, le motif est développé, varié, transformé avec un art supérieur et une science profonde de l'instrumentation.

Le programme définit ainsi le sujet : « Rondes et danses entrecoupées par un épisode amoureux et passionné ; l'auteur a donné, à dessein, l'allure populaire à quelques-uns des thèmes principaux ».

Comme son éminent maître, M. Vincent d'Indy, M. Vreuls a pris ses modèles dans la vie même en décrivant avec une habileté extraordinaire une kermesse flamande, ses charmes et ses brutalités, ses enthousiasmes débordants, ses passions et ses désirs inassouvis.

L'épisode amoureux est bien une des pages les plus exquises que nous connaissions, présentée et développée de main de maître.

Le public a fait à M. Vreuls, chef d'orchestre et compositeur, une ovation bien méritée, à laquelle s'est joint tout l'orchestre.

Des fleurs et des couronnes lui ont été offertes au milieu de l'enthousiasme général.

LETTRE DE HOLLANDE. III.

Le premier concert à la Cour a eu lieu le 20 mars avec le concours de Willem Mengelberg et de son admirable orchestre, de la chanteuse néerlandaise Mme Anna Kappel, résidante à Barmen, en Allemagne, et de l'éminent violoncelliste Gérard Hekking du Concertgebouw d'Amsterdam. Le programme se composait de la suite pour flûtes et orchestre de Bach ; d'une sonate pour

violoncelle et piano de Boccherini (MM. Hekking et Mengelberg) ; de *Lieder* de Nicolaï, Brandts Buys et Ziveers, chantés par Mme Kappel, et accompagnés par Mengelberg ; de l'Andante du Concert pour harpe et flûte avec orchestre de Mozart; de l'entr'acte et du ballet de Rosamunde de Schubert; « Trâume » pour orchestre de Wagner, arrangés par Svendsen ; d'un Air de Pergolèse et d'un Menuet de Valentin pour violoncelle (M. Hekking) ; de *Lieder* de Wolff, Strauss, Schumann et Brahms (Mme Kappel, accompagnement de Mengelberg) et de la valse et finale de la Sérénade par orchestre à cordes de Tchaïkovski. Le second concert traditionnel, donné le 3 avril avant le départ de la famille royale pour le château de « Loo », a eu lieu avec le concours du célèbre professeur Johan Messchaert et de son accompagnateur le pianiste Julius Rôntgen. Messchaert a chanté avec cette perfection qui le caractérise des *Lieder* de Beethoven, Loewe, Schubert et Rôntgen, qui a joué des morceaux pour piano plus ou moins intéressants de sa composition.

Au dernier concert, donné par la Direction du « Concertgebouw » d'Amsterdam, Willem Mengelberg et son admirable orchestre nous ont donné une exécution vraiment idéale de la *Symphonie fantastique* de Berlioz. Si Hector Berlioz avait eu le bonheur et la bonne fortune de pouvoir assister à une exécution aussi monumentale d'une de ses œuvres, à laquelle il attachait la plus grande importance, il aurait éprouvé une satisfaction et une jouissance qui ne lui ont, hélas ! pas été accordées pendant sa vie, où l'exécution de ses œuvres n'a que bien rarement dépassé une médiocrité absolue. L'exécution de la *Symphonie fantastique* a provoqué ici un enthousiasme indescriptible; Mengelberg a été l'objet d'une ovation, qui s'est prolongée pendant près de cinq minutes, et pendant laquelle il a dû faire lever l'orchestre à trois reprises.

Le Wagner-Verein de La Haye a donné son second concert annuel sous la direction de M. Henri Viotta et y a fait exécuter sous forme de concert le second acte de *Lohengrin* et le troisième acte du *Crépuscule des Dieux*. Ont prêté leur concours, comme solistes Mmes : Elsa Henschelschweitzer Margaretha Kahler, MM. le ténor Forchhammer, Emil Holm, van Gorkom et van der Stap, les chœurs du Wagner-Verein et le « Residentie », orchestre de La Haye. L'exécution du 3e acte du *Crépuscule des*

Dieux a mérité de sincères éloges, mais celle du 2e acte de *Lohengrin* a laissé à désirer.

L'éminent récitant, le Dr Ludwig Wüllner, qui jouit en Hollande d'une grande popularité, et dont les séances ont toujours lieu devant des salles absolument bondées, vient de donner deux auditions qui ont pris comme toujours les proportions d'un véritable événement. Ce sont les *Volkslieder* de Johannes Brahms, des *Lieder* de Löwe et de Richard Strauss, qui ont été les clous de ces deux séances, et qui ont été de nouveaux triomphes pour Wüllner qui est un récitant de tout premier ordre mais qui, comme chanteur, et quoi qu'on en dise, laisse beaucoup à désirer.

A signaler encore l'immense succès obtenu par le célèbre Choral Mixte d'Amsterdam, dirigé par Averkamp, qui nous a fait entendre avec une perfection absolument exceptionnelle pour un chœur *a cappella* des œuvres hérissées de difficultés vocales de Palestrina, Brahms, Bach, Sweelinck, Lotti et Ockeghem.

Notre Théâtre Royal Français dont la saison annuelle finit le premier mai, s'est clôturé par le grand succès du *Chemineau* de Richepin et Leroux, et fera sa réouverture le premier octobre prochain.

NEMO.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SOMMAIRE DES BULLETINS INTERNATIONAUX

BULLETIN MENSUEL DE MAI :

Sibelius in England.
A. HEUSS. — *Zum Thema « Mannheimer Vorhalt ».*
L. SCHEIBLER. — *R. Heuberger's Schubertschrift.*
Comptes rendus. Bibliographie. Communications des sections.

BULLETIN MENSUEL DE JUIN :

PASINI. — *Esquisse d'une philosophie de l'histoire musicale de la Grèce.*
Modern German Male-Voice Writing.
RICHARD KRUSE. — *Otto Nicolai und die Malibran.*
R. WUSTMANN. — *Bachfest in Leipzig* 1908.
LEICHTENTRITT. *Auffuhrungen aelterer Musik in Berlin.*
New Works in England.
Revue critique. Bibliographie. Communications des Sections.

RECUEIL TRIMESTRIEL D'AVRIL-JUIN :

C. SACHS. — *Uber die bosnische Doppelfloete.*
J. DODGE. — *Ornementation as indicated by sings in lute tablature.*
EINSTEIN. — *Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher.*
CALVOCORESSI. — *Esquisse d'une esthétique de la musique à programme.*
BERNOUILLI. — *Zu Runge's Textausgaben.*
Communications.

PUBLICATIONS RECENTES

REMY DE GOURMONT. *Promenades philosophiques.* Paris, *Mercure de France.*

LE R. P. DOM ANDRÉ MOCQUEREAU. *Le nombre musical grégorien.* Rome et Tournai, Desclée.

RAOUL PUGNO ET CHARLES BESSELLE. *L'art de travailler le piano.* Paris, C. Pugno.

DANIEL LAMOTTE. *Mon rêve* (P. Verlaine). — *Perversités* (J. de Fersen). — *Chansons naïves* (P. Bérardy). — *Mélodies* pour piano et chant. Paris, E. Demets.

MME O. D'ALHEIM. *Le legs de Moussorgski.* Paris, Sevin.

W. I. REBIKOV. *Fables de Krylov,* mises en musique. Huit cahiers. Moscou, Jurgenson.

NÉCROLOGIE

La section de Paris vient d'avoir la douleur de perdre un de ses membres actifs : M. *Louis Van Waefelghem.* Notre collègue avait été des premiers à s'intéresser à la musique ancienne. Il s'était voué à la viole d'amour depuis de longues années, et avait contribué à remettre en faveur ces vieux instruments. Notre section adresse ici, à Mme Van Waefelghem et à toute sa famille, l'expression de ses condoléances les plus sincères.

Décoration.

M. Chaliapine vient d'être gratifié de l'ordre de la Légion d'honneur. Nous voudrions applaudir bientôt le chevalier Chaliapine.

Concours du Conservatoire

Ces concours feront l'objet, dans notre prochain numéro, d'un article d'ensemble. En voici tout d'abord les premiers résultats :

CHANT (*Hommes*)

1ers *Prix.* — M. Paulet (2e accessit en 1907), élève de M. Duvernoy.

2mes *Prix.*— MM. Vaurs (1er accessit en 1907), élève de M. Lassalle ; Tessier (1er accessit en 1907), élève de M. de Martini.

1ers *Accessits.*— MM. Coulomb, élève de M. Hettich ; Ponzio (2e accessit en 1907), élève de M. Manoury ; Chah-Mouradian, élève de M. Cazeneuve.

2mes *Accessits.*— MM. Dupré, élève de M. Hettich ; Jourde, élève de M. Dubulle ; Félizaz, élève de M. Lorrain ; Bellet, élève de M. Lorrain ; Combes, élève de M. Hettich ; Imbert, élève de M. Engel.

CHANT (*Femmes*)

1ers *Prix.* — Mlle Raveau (1re année de concours), élève de M. Dubulle ; Mme Garchery (2e prix en 1907), élève de M. Manoury.

2mes *Prix.*— Mlle Kaiser (1re année de concours), élève de M. Cazeneuve, Mlle Le Senne (1er accessit en 1907), élève de M. Cazeneuve ; Mlle Gustin (1er accessit en 1906), élève de M. Duvernoy ; Mlle Bourdon (2e accessit en 1907), élève de M. Lassalle.

1ers *Accessits.* — Mlle Pradier, élève de M. Hettich ; Mlle Amoretti (2e accessit en 1907), élève de M. Engel ; Mme Delisle (2e accessit en 1907), élève de Mme Caron ; Mlle Billard, élève de M. de Martini.

2mes *Accessits.*— Mlle Daumas, élève de M. Hettich ; Mlle Alavoine, élève de M. Lassalle ; Mlle Demougeot, élève de M. Hettich ; Mme Renaux, élève de M. Duvernoy; Mlle Fraisse, élève de Mme Caron.

Il y a près de trois ans, un prix de 12.500 francs fut offert par MM. Ricordi pour un opéra en anglais. Le concours fut clos en décembre 1906. Après plus d'un an de travail, le jury vient d'accorder le prix au Dr Edward Woodhall Naylor, organiste au Collège Emmanuel de Cambridge.

Vingt-huit lettres de Beethoven ont été découvertes par M. Hajdecki parmi des papiers qui appartinrent au poète Karl Bernard, un ami du compositeur, ainsi que quarante-sept pages de musique autographe.

Fauteuils de théâtre pour les Sourds.

Dans plusieurs théâtres américains, on a introduit récemment une innovation qui pourrait être imitée avec avantage dans les autres pays. Cette innovation consiste en fauteuils pour sourds, c'est-à-dire munis d'un ingénieux appareil, l' « acusticon », au moyen duquel les sourds sont mis à même d'entendre clairement tous les sons provenant de la scène. L'appareil a l'aspect d'un récepteur téléphonique ordinaire ; un cornet acoustique recueille les ondes sonores et les intensifie à tel point qu'il les rend perceptibles aux tympans les plus débilités, — nous ne parlons pas de ceux dont les nerfs acoustiques sont paralysés puisque leur surdité est absolue. L'appareil comprend deux récepteurs. L'énergie électrique est fournie par une petite batterie fixée sous le fauteuil. L'innovation a fait fortune et le « rang des sourds » est rempli tous les soirs par une quantité de disgrâciés sur le visage desquels on lit tour à tour la surprise, la joie et enfin un ravissement béat qui remue profondément. Un directeur philanthrope songe, dit-on, à construire un théâtre spécialement affecté aux sourds. Au point de vue économique l'idée ne serait pas mauvaise, car les sourds sont bien plus nombreux qu'on ne le croit ordinairement.

Les régicides et le théâtre.

Après l'attentat de Félice Orsini, la censure bourbonienne était devenue soupçonneuse. C'était en 1858 et le san Carlo de Naples devait représenter le *Ballo inveoschero* de Verdi, dans lequel un régicide paraît en scène. Alors la censure retira *ipso facto* la permission de donner la représentation. Verdi se montra indigné et en même temps que lui la majeure partie des habitants. Pour calmer le ressentiment le comte de Syracuse, frère du roi Ferdinand, s'offrit comme intermédiaire, mais cela comportait une présentation à la Cour, et le maître ne voulait pas en entendre parler. En attendant, les démonstrations se multipliaient en sa faveur et la foule le suivait par les rues au cri de « Vive Verdi ! », ce

cri qui bientôt, à Rome, devait devenir un signe de ralliement et assurer le vote plébiscitaire de la nation italienne acclamant Victor-Emmanuel comme roi d'Italie... Le *Courrier de Novare* qui rapporte ces faits ajoute que l'impresario Jacovacci arriva à faire jouer à Rome la pièce censurée, en procédant à un nouveau baptême des personnages : Gustave III devenait un simple comte de Narwick et le baron d'Aukostrôm un simple comte Ruato.

Le théâtre en Chine.

La Chine n'est certes pas le pays que l'on doive conseiller de visiter aux troupes théâtrales. En aucun pays du monde le mépris pour les acteurs n'est aussi profondément enraciné qu'en Chine. Parce que tels, ils sont exclus des concours du mandarinat et de toutes les fonctions publiques. Dans les villes où il existe des théâtres, ceux-ci sont relégués dans les quartiers mal famés, près des maisons de tolérance. Une troupe de comiques ne peut pénétrer dans une ville sans avoir obtenu permission d'une autorité quelconque. Les acteurs n'ont droit qu'à la nourriture et au logement ; pour gagner quelques piécettes ils doivent obtenir l'agrément du public. C'est ainsi qu'au cours d'une représentation, un délégué officiel est assis au premier rang à côté d'un gong. Si le public manifeste clairement sa satisfaction, le délégué frappe sur le gong et chaque coup annonce aux acteurs qu'ils recevront un chapelet de piécettes. Dans chaque théâtre se trouve une loge d'honneur et lorsqu'ils y voient entrer un mandarin, les acteurs s'arrêtent de jouer, se placent en ligne, se prosternent et s'écrient en chœur : « Monseigneur, nous vous saluons trois fois ». Il n'existe pas de rideau, pas de souffleur, ni décors, ni meubles, mais il faut ajouter qu'il n'existe pas non plus de censure.

L'immortelle bien-aimée de Beethoven.

La *Deutsche Rundschau* a publié une belle étude de Lachara sur la comtesse Thérèse Brunswick — l'immortelle bien-aimée de Beethoven, — d'après des documents nouveaux recueillis en Hongrie par M. Datkas. La figure de la noble personne y est entourée d'une auréole de grâce et de bonté.

Née en 1775, à Presbourg, du comte Antonio et de la baronne de Seeberg, elle fut appelée Marie-Thérèse du nom de l'impératrice, sa marraine et elle perdit son père en 1793. Agée alors de 18 ans, sa mère la conduisit à Vienne où elle fit l'admiration de toute la Cour. Beethoven fut chargé de lui enseigner la musique ; le maître avait trois ans de plus que son élève ; l'amour les unit dans le plus beau rêve de l'art. Thérèse professait une véritable adoration pour le Michel-Ange de la Musique; elle lui donna son portrait avec la dédicace suivante : « Au génie rare, au grand artiste, à l'homme parfaitement bon » et se vit dédier à son tour la Sonate en *fa majeur*. Les œuvres de Beethoven ne furent jamais mieux

interprétées que par cette femme qui savait traduire au piano l'esprit qui les animait.

Thérèse Brunswick était très religieuse ; quand Beethoven mourut, elle se consacra tout entière à des œuvres de piété et fonda, en Hongrie, les premiers squares pour les enfants ; après avoir palpité pour un grand homme, son cœur battit pour les humbles et les souffrants. Elle mourut à Brunn en 1850, après être restée fidèle au souvenir de son unique amour.

La musique médicale.

Si l'on remonte à la plus haute antiquité, on trouve la musique employée largement comme curatif. Aux XIIIe et XIVe siècles, lorsque la danse de St-Guy désolait l'Europe, on forma des troupes de musiciens ambulants chargées de secourir les infirmes à travers les rues des villes, ainsi qu'il fut ordonné à Liége et à Strasbourg. Au XVIIe siècle, l'illustre médecin napolitain Baglivi prescrivit l'usage de la musique contre la tarentule. Durant la campagne d'Egypte, Napoléon donna ordre à la musique de l'armée d'Orient de jouer chaque jour sous les fenêtres des hôpitaux. Aujourd'hui, en Angleterre, la société philanthropique : « La Gilda de Sainte-Cécile », se propose de vérifier sur un grand nombre de malades l'influence musicale comme calmant physique et moral ; de former un cercle de musiciens infirmiers toujours prêts à répondre à l'appel des médecins ; finalement d'installer, dans un point central de Londres, un poste de secours musical où se trouveront de nuit et de jour, des musiciens experts pour transmettre téléphoniquement les ondes sonores à telles salles désignées des grands hôpitaux. Plusieurs expériences ont déjà donné des résultats intéressants, tels que faire régner le silence ou de procurer un sommeil réparateur aux malades les plus nerveux. A Schelenburgh, un comité de dames infirmières s'est constitué pour faire tous les jours de la musique vocale et instrumentale aux opérés dont la température s'abaisse notablement.

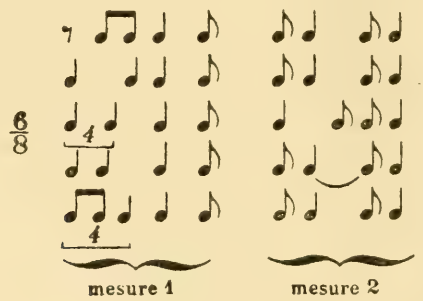
Mexico.

Les journaux de Mexico relatent le grand succès remporté dans cette ville par Mme Debogis-Bohy, de Genève. Cette remarquable cantatrice, après une brillante tournée en Europe, a été engagée pour une série de vingt-quatre concerts au Mexique. — Parmi les œuvres des compositeurs français qu'elle a interprétées, les critiques sont unanimes à signaler dans les termes les plus élogieux les mélodies de René Chansarel, entre autres l'*Embarquement pour Cythère*, l'*Invitation au voyage*, le *Jardin et la Maison*, etc... — Mme Debogis-Bohy doit chanter la saison prochaine, à l'Opéra de Berlin, le rôle d'*Elsa* dans *Lohengrin*.

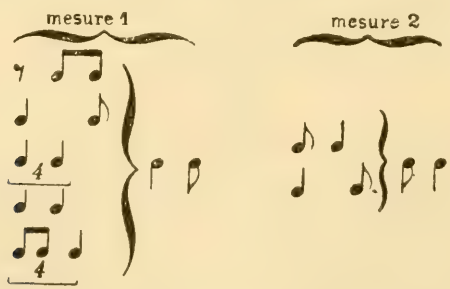
ERRATA

Lire page 540, ligne 16, au lieu de lieu commun, *lien* commun.
Lire page 543, ligne 9, sqq., et page 544 jusqu'à la ligne 4 :

Faisons encore application, à d'autres vers, du jalonnement par les temps purs (I), intenses. Soit une série de glyconiens, vers faits de 2 mesures à 6/8, dont nous superposerons les schémas :



Il est facile d'en déduire les schémas simplifiés :



schémas qui mettent en évidence la partie faible, variable, et la partie intense, pure, de chaque mesure. Seulement on constate que l'intensité, dans la première mesure de chaque vers, est dévolue à un groupe rythmique (trochée) antagoniste de son pendant dans la seconde mesure, l'iambe.

(1) Les Grecs disaient *pieds*.

Le Gérant : C.-A. Rocoffort. Imp. Art. L.-M. Fortin et Cie, 6, Chaussée d'Antin, Paris.

ÉDITIONS SCHOTT & SIMROCK

Dépositaire Exclusif : MAX ESCHIG

13, Rue Laffitte, PARIS (IXe) — (Téléphone 108-14)

NOUVELLES PUBLICATIONS (*suite*)

Pour Piano à 4 mains

Net frs

BRAHMS, J., op. 9 Variations sur un thème de Schumann .. .. — 6 25
CAETANI, R., op. 10 Suite .. .. — 5 35
COOLS, E., symphonie .. .. — 10 »
DOHNÁNYI, E. von, op. 9 Symphonie .. .. — 9 50
DVOŘÁK, A., op. 54 Valses cahier I.. .. .. — 8 15
SCHÜTT, Ed., op. 59 N° 2 *A la bien-aimée*. .. .. — 3 15
STRAUSS, Richard, Symphonie domestique .. .. — 10 »

Piano seul :

BRAHMS, J., Mélodies transcrites par Max Reger, deux volumes à.. .. .. .. — 5 »
DVOŘÁK, A., Célèbre Humoresque, original en sol bémol.. .. .. — 2 »
— *le même*, simplifié en sol.. .. .. — 2 »
FRANCK, César, *Les Plaintes d'une Poupée*.. .. .. — 1 50
MOSZKOWSKI, M., op. 77 Dix Pièces Mignonnes, chaque.. .. .. — 2 »
1 Tristesse. — 2 Scherzino. — 3 Romance sans paroles. — 4 Inquiétude.
5 Intimité. — 6 Tarentelle. — 7 Impromptu. — 8 Pantomime. — 9 Mélodie
10 Menuet.
SAUER, E., Prélude érotique.. .. .. — 2 50
— Tarentelle fantastique .. .. — 2 »
SCHÜTT, Ed. op. 76 *Doux moments*. 1 en *la* bémol, 2 en *fa*. Chaque.. .. .. — 2 »
— op. 77 *Au Village et au Salon*
1 Dans la prairie, polka-humoresque.. .. .. — 2 50
2 A mon amour, poésie-valse .. .. — 3 75
— op. 78 *Amourettes* (En promenant. — Tendresse. — Fleur déracinée.
Voilà tout). .. .. — 5 »
TOVEY, D., op. 15 Concerto en *la* maj.. .. .. — 7 50

Pour Chant et Piano :

BRAHMS, J., Mélodies choisies en huit volumes, deux tons, chaque .. .. .. — 3 75
DELUNE, Fl. L., *Les Cygnes* (avec accomp. de Violoncelle) .. .. — 3 »
DVOŘÁK, A., *Quand ma vieille Mère* (tirée des Mélodies Bohémiennes, traduction de Mad. C. Chevillard), 2 tons, chaque.. .. .. — 2 »
ELGAR, *Salut d'amour*, deux tons, chaque .. .. — 1 50
FABRE G., *Dimanche* .. .. — 1 75
HUMPERDINCK, E., *La Veillée de l'Amant* (Berceuse). Adaptation de G. Montoya. — 1 50
LEMAIRE, G., *La Tabatière*.. .. .. — 2 »
MARTI-ESTEBAN, *Chanson Rêvée* .. .. — 1 75
— *Mon livre d'amour* .. .. — 1 75
SACHS, Léo, Nuit de Mai. .. .. — 1 »
— *Retour à la bien-aimée* (Trad. Mad. Chevillard) .. .. — 1 35
STRAUSS, Richard, Deux nouvelles Mélodies, traduites par Mad. C. Eschig, ..
1 Trouvé, — 2. Avec tes yeux bleus. — chaque .. .. — 2 25

Vient de Paraître :

JOACHIM et MOSER, *Traité du Violon*, vol. III, contenant « Seize Chefs-d'œuvre » édités avec cadences originales et signes d'interprétation par JOSEPH JOACHIM Traduction française par Henri MARTEAU .. .. net 15 »

Le volume premier du *Traité du Violon* de JOACHIM paraîtra en français au mois de Juillet, le vol. II en automne, de sorte que ce superbe ouvrage aura entièrement paru en français avant la fin de l'année.

Spécialité de Musique Etrangère. — Envoi gratis et franco des Catalogues

Alberto Bachmann

COMPOSITIONS POUR VIOLON

VIENT DE PARAITRE :

SIMROCK BERLIN

***DEUXIÈME CONCERTO** pour Violon et Piano ou Orchestre .. .. 8 marks*

	Prix marqués	
Traité complet des gammes. WEILLER, 21, rue de Choiseul, Paris..	5 fr.	
Méthode complète de violon. RICORDI, Paris, 12, rue de Lisbonne	8	»
Le Violon (Lutherie, Œuvres, Biographies). FISCHBACHER, 33, rue de Seine, Paris	7	50

SCHÖTT' SOHNE, ÉDITEURS
Mayence

TD **Première Suite** (Allegro, Scherzo, Andante, Allegro, Appassionato).		
TD **Deuxième Suite** (Allegro, Sarabande variée, Scherzo, Rhapsodie auvergnate)	10 mk	50
TD **6 Caprices de Virtuosité.**		
MF **Concertino**..	3	»
MF **Mazurka sentimentale**	2	»
F **Sérénade Florentine.**		
F **Berceuse**..	1	50
F **Scènes d'Enfants :**		
Petit Noël	1	50
Petit Pierrot	»	»
La Toupie..	»	»
Patrouille	»	»
TD **Zortzico, danse espagnole** (*va paraître*)..	»	»
MF **Passepied**	»	»
MF **Andante Religioso**	»	»

SCHOTT FRÈRES, Bruxelles

TD **Concerto en *sol mineur***	7 fr.	50
TD **Polonaise**	5	»
F **Friska, Csarda**	5	»
F **Romance sans paroles**.	5	»
F **Chant rustique**	5	»
F **Le Chant du Toréador**.	5	»
MF **Deux Mélodies**	5	»
TD **Rhapsodie Tzigane**..	7	50

	Prix marqués	

SIMROCK, Berlin

Paraîtra prochainement :

TD **Deuxième Concerto en *la mineur***..	»	»

LEDUC ET BERTRAND
3, Rue de Grammont, Paris

TD **La Jota Aragonesa**..	3 fr.	»
MF **Serenata Española**..	2	50
MF **Adagio**	1	35
MF **Capriccio**	2	50
MF **Fileuse**.	2	50
F **Minuetto**..	2 fr.	»
MF **Mélodie**.	2	»
TD **L'Abeille**	2	»
MF **Romance**	2	50
MF **Air**.	2	50
F **Danse Bretonne**	2	50
F **Danse Hongroise**..	2	50
TD **Mazurka de Concert**..	2	50
MF **Rêve d'Enfant**	1	75
F **Maelotta**..	1	75

CRANZ, Bruxelles

TD **Cadix**, danse espagnole	2 fr.	50
Cinq Morceaux :		
F **Souvenir**..	1	75
F **Aubade**	1	75
F **Danse Bretonne**	»	»
F **Valse mignonne**	»	»
F **Gigue**	»	»

J. HAMELLE, Paris

D **Scherzo diabolique**	2 fr.	50
D **Elégie**	2	»
MF **Chant du Printemps**.	2	»
MF **Pavane**.	2	»

	Prix marqués	
TD **Mazurka brillante**	2	50
MF **Aria**	1	75
D **Juanita**..	2	»
TD **Barcarolle**..	2	»
MF **Séville**, Suite pour deux violons et piano..	4	»

TRANSCRIPTIONS

MF **Papillon**, de G. Fauré	3 fr.	»
D **Chant Elégiaque**, de l'Op. 29	2	»
D **Divertissement**, de V. d'Indy	2	50
D **Sérénade de Namouna**, de Lalo.	2	»
TD **Toccata** (tirée de la 5e Symphonie pour orgue), de Ch.-M. Widor	3	»
Valse en *ré*, de Ch.-M. Widor ..	2	»
TD **24 Capricos de Locatelli**, revus par A. B.	»	»

CHANOT

Soho Street, 5, Londres

F **Cinq Morceaux faciles** (*va paraître*)	»	»

ASHDOWN

19, Hanover Square, Londres

D **Gigue**	3 sch.	

	Prix marqués	

WEILLER

21, Rue de Choiseul, Paris

D **Arioso**	1 fr.	75
D **3e Mazurka de Concert**	2	50
F **Rêverie**	2	»

DEMETS

2, Rue de Louvois, Paris

TD **Romance Appassionata**	9 fr.	»
D **Sérénade Madrilène**	9	»
F **Canzone**..	6	»
F **Chaconne**.	7	50

DURDILLY

11 *bis*, Brd Haussmann, Paris

TD **Habanera**	3 fr.	»
D **3e Danse Hongroise**	2	50
F **Menuet**	1	75

G. ASTRUC

35, Brd des Italiens, Paris

F **Chanson Bohémienne**..	2 fr.	»
F **Chanson Provençale**	2	»
MF **Eglogue**	2	50
TD **Zapateado**	3	»
TD **Mazurka de Concert**.	2	50

F, facile. — MF, moyenne force. — D, difficile. — TD, très difficile.

Ecole Artistique et Pédagogique

DU VIOLON

Sous la Direction de

M. ALBERTO BACHMANN

ET DE PLUSIEURS AUTORITÉS VIOLONISTIQUES

203, Boulevard Pereire (17e)

Ouverture des Cours : 1er Octobre 1908

PRIX DES COURS :

Supérieurs..	20 fr.	par mois.
Accompagnement..	20	—
Elémentaires.	15	—

Enseignements complets du Violon et de l'Accompagnement

N.-B. — Pour renseignements, écrire 203, boulevard Pereire, PARIS

Agence Musicale

E. DEMETS, 2, rue de Louvois
PARIS (IIe Arrt)

ORGANISATION DE CONCERTS

Beaucoup d'artistes, plus familiarisés avec les difficultés de leur instrument qu'avec celles de la publicité, sont fort embarrassés lorsqu'il s'agit d'organiser un concert: de là tant de salles vides, tant d'entreprises en déficit. A tous ceux-là nous croyons rendre un véritable service en leur rappelant que la Maison DEMETS les déchargera, à des conditions très avantageuses, de ces soins qui ne sont pas les leurs. Par ses relations étendues dans le monde des musiciens et des amateurs, par sa connaissance de la musique et son expérience professionnelle, enfin par sa probité absolue, jointe à une grande activité, M. DEMETS est devenu aujourd'hui l'organisateur sans rival. Et la *Société Nationale*, le *Quatuor vocal de Paris*, la *Société de Concerts de Chant Classique*, nombre d'œuvres privées et d'artistes virtuoses qui l'ont choisi pour Administrateur, lui doivent leur existence ou leur prospérité.

Mercure musical, 1er octobre 1905.

ÉDITIONS MUSICALES

Dans le but d'aider à la vulgarisation des Œuvres Musicales, la Maison E. DEMETS offre à MM. les Compositeurs de musique *d'imprimer, d'éditer* et *de lancer* à des conditions exceptionnelles de bon marché, de rapidité et d'exécution leurs ouvrages musicaux, tout en leur réservant, s'ils le désirent, la propriété exclusive.

CHANT ET PIANO

Bardac (R.). « Tel qu'en songe » (H. de Régnier). *Net* 4 »
— « Trois Stances » (J. Moréas) . . . . *Net* 3 »
— « Cinq Mélodies » (divers) *Net* 5 »
Bertelin (A.). Dix poésies tirées du « Jardin de l'Infante » (A. Samain) . . *Net* 10 »
— La Chimère (A. Samain). *Net* 2 50
Chansarel (R.). Sonnet Elégiaque (de Ronsard). *Net* 2 »
— Requiem d'amour (L. Taillade) . . . *Net* 1 50
— L'invitation au voyage (Ch. Baudelaire) . . *Net* 2 50
Couperin. Pastorale, air sérieux . . . . *Net* 1 70
De Crèvecœur (L.). Décembre (G. de Fontenay). *Net* 1 70
— La tendre famille (Ballade à 5 voix et chœur mixte, d'après le « Kalevala » *Net* 3 »
Déodat de Séverac. Chanson de Blaisine M. Magre. *Net* 1 50
— Le Chevrier (P. Rey). *Net* 1 70
— Les Cors (P. Rey) » 2 »
— L'Eveil de Pâques (Verhaeren) . . . . *Net* 1 70
— L'Infidèle (Maeterlinck). *Net* 1 70
Duparc (H.). La Fuite (Th. Gauthier, duo pour Soprano et Ténor . . . *Net* 2 50
Komitas Wardapet. La Lyre arménienne, recueil de chansons rustiques. . *Net* 10 »
Locard (P.). Juin (Leconte de Lisle, pour M.-S. et chœur à 3 voix de femmes) et Po. *Net* 3 »
Mel-Bonis. Epithalame (chœur pour 2 voix de femmes et Po.) . . *Net* 2 50
Nazare Aga (Y.-K.). « Les Nuits persanes » (poésies de A. Renaud) . *Net* 8 »
Ravel (M.). D'Anne jouant de l'Espinette. . *Net* 1 70
— D'Anne qui me jecta de la neige. (Epigrammes de Cl. Marot) . . . *Net* 1 70

PIANO

Bardac (R.). « Horizons ». Les Cloches de Casbeno. Jeux. Sur la Tresa . . *Net* 4 »
Bréville (P. de). Portraits de maîtres : Gabriel Fauré, Vincent d'Indy. Ernest Chausson. César Franck. *Net* 5 »
Collin (C.-A.). Ricordando. *Net* 1 70
Groz (A.). Epithalame. I. Paysage. Portrait. Amour. Rêves; II. Gens de noces. Danses bourgeoises et rustiques. III. Cloches. Cortège. Epousailles. Duo. Avenir. *Net* 8 »
Hennessy (S.). « Au Village » : Noce campagnarde. Fillettes. Basse-Cour. Sur l'herbe. Au bord du Ruisseau . . . . *Net* 5 »
Inghelbrecht (D.-E), Suite petite russienne. J'ai aimé Yvan. Chant du Vent. Kozatchka. Mon Cœur. Chant du Soldat. . . *Net* 7 »
Labey (M.). Sonate en 4 parties. . . . *Net* 8 »
— Symphonie en *mi* (à 4 mains). . . . *Net* 8 »
Ladmirault (P.). Variations sur des airs de biniou trécorois (à 4 mains). *Net* 4 »
Mel Bonis. Variations (pour 2 pianos, 4 mains). *Net* 7 »
Poueigh (J.), « Pointes sèches ». Cerfs-volants. Parc d'automne. Combat de coqs. *Net* 4 »
Ravel (M.). Jeux d'eau. *Net* 3 35
— Pavane pour une infante défunte . . . *Net* 2 »
— « Miroirs ». Noctuelles. Oiseaux tristes, Une barque sur l'Océan. Alborada del Gracioso. La Vallée des Cloches. *Net* 10 »
Thirion (L.). Sonate en 4 parties. . . . . *Net* 7 »

VIOLON ET PIANO

Alquier (M.). Sonate en 4 parties. . . . *Net* 10 »
Bertelin (A.). Sonate en 4 parties. . . . *Net* 10 »
Leclair (J.-M.). 1re série du 1er livre, op. 3 (1 à 6). *Net* 15 »
— 2e série du 1er livre, op, 3. (7 à 12). . . . *Net* 10 »
Munktell (H.) Sonate en 4 parties. . . . *Net* 8 »
Poueigh (J.), Sonate en 4 parties. . . . *Net* 8 »

FLUTE ET PIANO OU HARPE

Inghelbrecht (D.-E.). Deux esquisses antiques.
Dryades . . . *Net* 1 50
Scaphé. . . . » 1 70
Mel Bonis. Sonate. » 7 »

ALTO ET PIANO

Labey (M.). Sonate *Net* 7 »

VIOLONCELLE ET PIANO

Mel Bonis. Sonate. *Net* 6 »

TRIOS

Mel Bonis. Suite pour flûte, violon et piano. *Net* 5 »
— 2 trios pour violon, violoncelle et piano :
Matin . . . . *Net* 4 »
Soir . . . . » 3 »

QUATUORS

Mel Bonis. Quatuor piano, violon, alto, violoncelle. *Net* 12 »
Seitz (A.). Quatuor pour instruments à cordes. *Net* 12 »

QUINTETTES

Lacroix (E.). Quintette pour piano et cordes . *Net* 15 »
Sachs (Léo). Op. 77. Quintette pour piano et cordes. *Net* 12 »

OCCASIONS

— A vendre un violon d'Amati authentique. Prix : 4.500 fr. S'adresser 2 rue de Louvois, Paris, IIe.

— A vendre un piano Pleyel, grand format à queue, véritable occasion, état de neuf. S'adresser, 2, rue de Louvois.

— A vendre viole d'amour allemande, belle occasion (1731). S'adresser, 2, rue de Louvois.

— A vendre superbe violon Gigli, très bien conservé, intact, n'ayant besoin d'aucune réparation, excellente sonorité. S'adresser, 2, rue de Louvois.

COURS ET LEÇONS

PARIS

CHANT

Mmes

Marguerite Babaïan. Leçons de chant. 100, rue d'Assas.

Suzanne Labarthe, des Concerts Lamoureux, 13, rue Mazagran. Cours Chevillard-Lamoureux. (Succursale : 21, boulevard de Strasbourg, le lundi).

Lenoel-Zevort, officier de l'Instruction publique, directrice du cour municipal de déclamation (Ville de Paris). Leçons particulières. Préparation au Conservatoire. Petite scène, 2, rue Favart.

Frida Eissler, 69, avenue d'Antin.

Courtier-Dartigues, 56 rue du Rocher. Leçons particulières. Cours de chant et d'ensemble vocal.

M.

Charles Sautelet, Leçons de chant, 74, avenue Kléber.

ORGUE ET HARMONIE

MM.

H. Dallier, organiste de la Madeleine. Leçons de piano, orgue, harmonie, contrepoint, fugue, 7, boulevard Pereire.

Gaston Knosp, harmonie et composition. 3, rue Maître-Albert.

Jean Poueigh, 16, rue Duperré. Leçons d'harmonie et de composition. Orchestration.

PIANO

MM.

Paul-E. Brunold, 3, rue Yvon-Villarceau. Leçons de piano et d'harmonie.

J. Jemain, piano, harmonie, contre-point et fugue, 76, rue de Passy.

J. Joachim Nin, 53, rue des Tennerolles, à Saint-Cloud. Cours et leçons de piano en français et en espagnol.

Ricardo Vinès, 6, rue Troyon, Cours et leçons de piano.

Mmes

Cabre, élève de G. Falkenberg, 41, rue de Seine. Leçons de piano et de solfège.

M. Guilliou, 42, rue de Grenelle. Piano, solfège, accompagnement. Cours d'histoire de la musique avec auditions.

Wanda Landowska, 236, faubourg Saint-Honoré. Leçons et cours de piano.

Rafael R. de Spinola, 47, rue de la Montagne-Sainte-Geneviève.

VIOLONCELLE

M.

Minssart, des Concerts Colonne, 45, rue Rochechouart. Leçons de violoncelle et d'accompagnement.

VIOLON

MM.

Charles Bouvet, officier de l'Instruction publique, 42, avenue de Wagram. Leçons de violon et d'accompagnement.

H. de Bruyne, des Concerts Lamoureux, 29, rue de Maubeuge. Leçons particulières de violon et d'accompagnement.

Claveau, 6, rue des Ursulines. Professeur à la *Schola Cantorum*. Leçons particulières.

Ywan Fliege. Leçons de violon et d'accompagnement, 207, boulevard Saint-Germain.

Pomposi, 75, rue Mozart. Leçons de violon et d'accompagnement.

Henri Schickel, des Concerts Lamoureux, 5, rue d'Enghien. Leçons de violon et d'accompagnement.

CLARINETTE

M.

Stiévenard, des Concerts Lamoureux, 75, rue Blanche. Leçons de clarinette et d'accompagnement.

PROVINCE

LYON

M. A. Guichardon, professeur au Conservatoire. Cours et leçons particulières de violon et d'accompagnement, 24, rue Rabelais.

PAU

M. Paul Maufret, 29, rue Carnot. Leçons de piano et d'harmonie.

ÉCOLE BEETHOVEN

dirigée par Mlle M. Balutet, 80, rue Blanche, à Paris. Cours de piano, solfège, harmonie, pédagogie, préparation aux examens des Ecoles normales.

1re Section : Amateurs ; — 2e Section : Artistes se préparant au professorat du piano (Diplômes) ; — 3e Section : Cours par correspondance.

VIENT DE PARAITRE :

RAMEAU, par LOUIS LALOY

Paris, Félix Alcan " Collection des Maîtres de la Musique "

Prix broché : 3.50

LES MUSICIENS ET LES AMATEURS DE THÉATRE LIRONT AVEC INTÉRÊT, DANS LE NUMÉRO DU 1er FÉVRIER DE

L'ART DÉCORATIF

LES DEUX ÉTUDES ILLUSTRÉES DE NOMBREUSES REPRODUCTIONS CONSACRÉES A

UN PALAIS DE LA MUSIQUE

par FRANÇOIS GARAS

ET AUX NOUVEAUX COSTUMES DE FAUST A L'OPÉRA, PAR MATHONNET DE ST-GEORGES

L'ART DÉCORATIF, REVUE DE LA VIE ARTISTIQUE ANCIENNE ET MODERNE, 125, GALERIE DE VALOIS, PALAIS-ROYAL, PARIS.

Le Numéro : 2 francs

BULLETIN FRANÇAIS DE LA

S. I. M.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris)

ANCIEN MERCURE MUSICAL

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS

Le Numéro : 1 franc

ABONNEMENTS { France, *un An*.. .. .. 10 francs
Etranger, *un An*.. .. .. 15 francs

DÉPOSITAIRES DU "MERCURE MUSICAL" ET "S.I.M."

PARIS.

Alleton L., 13, rue Racine.
E. Demets, 2, rue de Louvois.
Flammarion et Vaillant:
Galerie de l'Odéon;
36 *bis*, avenue de l'Opéra.
20, rue des Mathurins.
Baduel, 52, rue des Ecoles.
Baron, 51, rue Saint-Placide.
Boulinier, 19, boulevard Saint-Michel.
Briquet, 34 et 40, boulevard Haussmann.
Mme Chambrey, 26, rue Pigalle.
Floury, 1, boulevard des Capucines.
L. Gruss et Cie, 116, bd. Haussmann.
Lafontaine, 4, rue Rougemont.
Martin, 3, faubourg Saint-Honoré.
Max Eschig, 13, rue Laffitte.
E. Meudt, 55, rue de Vaugirard.
Rey, 8, boulevard des Italiens.
Rouart, 18, boulevard de Strasbourg et 78, rue d'Anjou.
Stock, place du Théâtre-Français.
Kiosque, 213, Grand-Hôtel, boul. des Capucines.
Timotei, 14, rue de Castiglione.
Arencibia, 30, faubourg Poissonnière.
A Orphée, 114, boul. St-Germain.
Roudanez, 9, rue de Médicis.
Laudy, 224, boul. St-Germain.
Touzaa, 16, boul. St-Germain.
Eitel, 8, rue de Richelieu.
Hibruit, 135, boul. St-Michel.
Andrée, 5, quai Voltaire.
Comptoir musical de l'Opéra (Parmentier), 51, boulevard Haussmann.
Sauvaistre, 72, Boulevard Haussmann.
Chartier, 21, rue Saint-Sulpice.

PROVINCE.

Amiens : Lenoir-Bayard, Galerie du Commerce.
Bordeaux: Feret, 15, cours de l'Intendance.
Clermont-Ferrand : Soulacroup - Ligier, 11 *bis*, rue Pascal.
Lille : Français et Cie, 109, boulevard de la Liberté.
Lyon : Janin frères, 10, rue du Président-Carnot.
Mme Béal, 42, rue de l'Hôtel-de-Ville.
Marseille : Carbonell, 56, Allées de Meilhan.
Montpellier : Lapeyrie, 22, rue de la Loge.
Nancy : Dupont-Metzner, 7, rue Gambetta.
Nice : Bellet, 35, boulevard du Bouchage.
Nîmes : Thibaud.
Roubaix : Marcelli, 3, rue du Bois.
Toulouse : Société Martin, 72, rue de la Pomme.
Valence : Dureau.

Rappelons à nos abonnés que toute demande de changement d'adresse doit être accompagnée de 50 cent. pour confection de nouvelles bandes.

SOMMAIRE

DEUX LIVRES DE ROMAIN ROLLAND, par JULES ECORCHEVILLE.

L'ORIGINE DE LA GAMME, par M. GANDILLOT.

LA MUSIQUE MALGACHE, par MARIUS-ARY LEBLOND.

L'HYGIENE DU VIOLON, par LUCIEN GREILSAMER.

LA THEORIE DE RICCIOTTO CANUDO, par JACQUES REBOUL.

Le Mois

CONCOURS DU CONSERVATOIRE, par MARGUERITE BABAÏAN, LOUIS LALOY.

LE CONGRES DE FERRARE, par ARNOLDO BONAVENTURA.

LE QUATUOR PARENT, par ALBERT TROTROT.

BIBLIOGRAPHIE, par JULES ECORCHEVILLE, LIONEL DE LA LAURENCIE.

NÉCROLOGIE. — L. VAN WAEFELGHEM.

NOS ÉCHOS.

Les directeurs, MM. LALOY et ECORCHEVILLE, reçoivent les mercredis, de 4 h. à 6 heures.

THE WA-WAN PRESS

Newton Center Mass (U. S. A.)

PUBLICATIONS OF MUSIC BASED ON AMERICAN INDIAN THEMES

ARTHUR FARWELL

American Indian Melodies, for Piano Net $ 1.00

The collection comprises ten melodies mostly Omaha : The Approach of the Thunder God, The Old Man's Love Song, Song of the Deathless Voice, Ichibuzzhi, The Mother's Vow, Inketunga's Thunder Song, Song of the Ghost Dance, Song to the Spirit, Song of the Leader, and Choral.

Impressions of the Wa-Wan Ceremony, of the Omahas .. .. $ 1.00

For Piano, comprising eight melodies and an introduction describing the ceremony.

From Mesa and Plain, For Piano .. .. $ 1.00

Indian, Cowboy, and Negro Sketches.

Folk song of the west and south, $ 1.00

Indian, Cowboy, Spanish-American and Negro.

HARVEY WORTHINGTON LOOMIS

Lyrics of the red man, Book 1, For Piano $ 1.00

Based on actual Indian melodies, and containing Music of the Calumet, A Song of Sorrow, Around the Wigwam, The Silent Conqueror and Warrior's Dance.

Lyrics of the red man, Book 2, For Piano $ 1.00

Eight melodies, Prayer to Wakonda, On the War Path, Ripe Corn Dance, Evening at the Lodge, The Chattering Squaw, Scalp Dance, The Thunder God and the Rainbow, The Warrior's Last Word.

CARLOS TROYER

Traditional songs of the Zunis, First Series .. .. $ 1.00

Four Songs, with English and Zuni Text : 1. « Zunian Lullaby »; 2. « Lover's Wooing »; 3. « The Sunrise Call »; 4. « The Coming of Monte-zuma ».

Traditional songs of the Zunis, Second Series .. .. $ 1.00

Two Songs, with English Translation.

SEND FOR COMPLETE CATALOGUE OF OUR PUBLICATIONS TO THE WA-WAN PRESS NEWTON CENTER, MASS (U. S. A.)

DIPLOMES D'HONNEUR ET MÉDAILLES DU MINISTERE DU COMMERCE (Grands Prix 1903)

PIANOS

Émile MENNESSON

Pianos ERARD, PLEYEL, GAVEAU, etc.
perfectionnés, Avec **MOLLIPHONE**

VENTES - ÉCHANGES
LOCATIONS - RÉPARATIONS

Conditions exceptionnelles — Facilités de paiement

DEMANDER LES CATALOGUES

à E. MENNESSON, à Sainte-Cécile, à REIMS

Ajouter 0 fr. 15 pour frais d'envoi

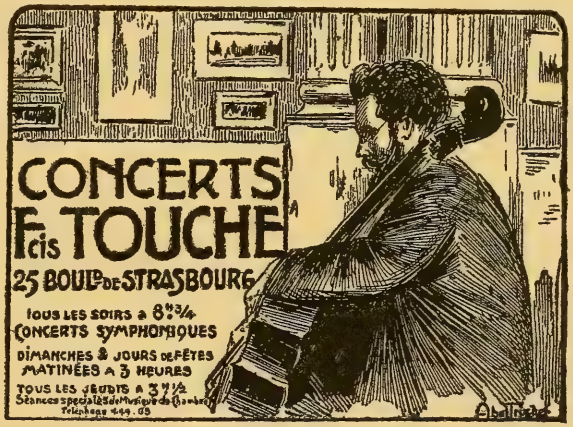
Nous signalons à nos lecteurs la très intéressante publication qu'a éditée notre confrère le COURRIER AUTOMOBILE. La question des automobiles est mise pratiquement à la portée de tous ceux qui roulent ou désirent rouler en voiture à traction mécanique. Cette publication est adressée franco aux intéressés contre envoi de deux francs aux bureaux du COURRIER AUTOMOBILE, 52, RUE SAINT-GEORGES, PARIS, ou contre envoi de la même somme à nos bureaux.

CONCERTS TOUCHE

25 - BOULEVARD DE STRASBOURG - 25

FAUTEUILS : 1.25, 1.75, 2.25

LOCATION SANS AUGMENTATION DE PRIX - TÉLÉP. 444-65



TOUS LES SOIRS, CONCERT SYMPHONIQUE A 8 H. 3/4

LES MARDIS, GRAND CONCERT CLASSIQUE

Les Jeudis en matinée à 3 h. ½ : Musique de Chambre

LES VENDREDIS GRAND CONCERT AVEC ORGUE

DIMANCHES ET FÊTES : MATINÉE A 3 HEURES

Location de la Salle pour Matinées, auditions d'Elèves, etc.

Organisation de Concerts avec le concours de l'Orchestre des CONCERTS TOUCHE

ÉDITIONS SCHOTT & SIMROCK

Dépositaire Exclusif : MAX ESCHIG

13, Rue Laffitte, PARIS (IXe) — (Téléphone 108-14)

NOUVELLES PUBLICATIONS

Musique de Chambre :

HAENDEL, G. F., op. 2 Sonates en Trios d'après les originaux pour 2 violons ou Flûtes ou Hautbois et Basse
N° 1 *Ut* min., 2 *Sol* min., 3 *Fa*, 4 *Si* bémol, 8 *Sol* min., chaque .. .. .. Net 3 15
HAENDEL, G. F., Sonates en Trios d'après les originaux pour deux Hautbois et Basse
1 *Si* bémol, 2 *Ré* min., 3 *Mi* bémol, 4 *Fa*, chaque. .. .. — 3 15
MARTEAU, Henri, op. 12, Trio p. Violon, Alto et Violoncelle.. .. .. — 9 50
MOFFAT, A., Suite dans le style ancien pour 2 Violons et Piano .. .. — 5 »
MOÓR, Em., op. 59, Quatuor à cordes. Parties.. .. .. — 7 50
SCHILLINGS, Max, Quatuor à cordes, *Mi* min. Parties .. .. — 12 50
TOVEY, D., op. 8 Trio pour Piano, Clarinette et Cor.. .. .. — 8 75
TOVEY, D., op. 8, *le même* arrangé pour Piano, Violon et Violoncelle par l'auteur.. — 8 75
ZILCHER, P., Trio pour des enfants, Piano, Violon et Violoncelle.. .. .. .. — 3 15

Violon et Piano :

AMBROSIO, A., d., op. 35 N° 1 Sonnet Allègre .. .. — 2 50
BRAHMS, J., Sonaten-Satz (œuvre posthume).. .. .. — 5 »
DELUNE, Fl. L., Sonate.. .. .. — 6 »
DVOŘÁK, A., op. 100 Indian Canzonetta, tirée de la Sonatine .. .. — 2 »
DVOŘÁK, A., Célèbre Humoresque arrangée par REHFELD
— *la même*, arrangée par WILHELMJ
— *la même*, arrangée par FRITZ KREISLER
} chaque. .. .. .. — 2 »
HUBER, Hans, op. 123 Sonata lirica (N° 8 en *la*) .. .. — 11 25
MOÓR, Em., op. 21, Sonate en *la* min. .. .. — 8 15
— op. 56 Sonate en *mi* min.. .. .. — 5 »
MOÓR, Em., op. 62 Concerto .. .. — 10 »
PAGANINI, N., Sonatines p. Violon et Guitare, arrangées pour Violon et Piano, vol. 1 .. .. — 2 50

Pour Alto et Piano :

BRAHMS, Deux Sonates pour Clarinette et Piano, arr. p. Alto chaque .. .. — 10 »
MARTEAU, Henri, op. 8 Chaconne .. .. — 5 »
YORK BOWEN, Sonate.. .. .. — 8 75

Pour Violoncelle et Piano :

CUI, César, Orientale .. .. — 25
DELUNE, Fl. L., Sonate .. .. — 6 »
DOHNÁNYI, E. von, op. 8 Sonate .. .. — 6 25
— op. 12 Concertstück.. .. .. — 7 50
DVOŘÁK, A., Célèbre Humoresque .. .. — 2 »
— Waldesruh (Calme de la forêt) .. .. — 2 »
LAMPE, W., op. 4 Sonate .. .. — 10 »
MONTRICHARD, A. de, Sonate .. .. — 7 »
MOÓR, Em., op. 55 Sonate en *sol* .. .. — 9 50
— op. 64 Concerto en *ut* dièse min. .. .. — 12 50
STOJOWSKI, S., op. 18 Sonate en *la* .. .. — 4 »

Pour deux Pianos à 4 mains

DVOŘÁK, A., op. 95 Symphonie *Le nouveau Monde* .. .. — 17 50
LIAPOUNOW, S., op. 4 Concerto.. .. .. — 10 »
SCHÜTT, Ed., op. 58 N° 1 Valse-Paraphrase d'après Chopin .. .. — 5 »
— op. 58 N° 2 Impromptu-Rococo .. .. — 4 40
STRAUSS, Richard, Sinfonia Domestica op. 53 .. .. — 10

DEUX LIVRES DE ROMAIN ROLLAND (1)

Au moment où les *Musiciens d'aujourd'hui* revêtaient l'habit jaune (l'habit de gala) de la maison Hachette, *Jean-Christophe* débarquait aux Cahiers de la Quinzaine, et se ruait au travers de notre vie parisienne. Cette double apparition fut un événement dans le monde musical. Et la coïncidence mérite d'être signalée. En effet, la critique avouée et la satire déguisée se rencontrent ici pour dresser devant nous, chacune à leur façon, le bilan de notre société moderne. Les *Musiciens d'aujourd'hui*, portraits déjà exposés, mais retouchés et mis au point, nous donnent avec toute l'impartialité possible, l'image fidèle de la réalité, et cette ressemblance extérieure dont on aime à tomber d'accord. *Jean-Christophe* s'écarte au contraire, et à plaisir, de la sage imitation de la nature ; il charge, il accuse, il met en relief certains aspects, il déforme pour mieux caractériser. Dans la première de ces œuvres, M. Rolland concentre ses opinions et rassemble son jugement en un grand effort d'objectivité. Dans l'autre, il s'abandonne à l'esprit malin de la critique, et se laisse entraîner bien loin du domaine des sons. Là, nous sommes en face de l'auteur lui-même ; ici nous assistons aux péripéties romanesques d'un insociable et d'un incorrigible sincère. Entre ces deux attitudes l'opposition est voulue, mais cependant la communauté d'origine manifeste. Et dans l'esprit du lecteur s'établit, non pas un parallèle, mais une inévitable

(1) *Musiciens d'aujourd'hui.* (Hachette, 1908, in-12.) *Jean-Christophe à Paris.* (Cahiers de la quinzaine, 1908, deux volumes in-12).

comparaison. En faisant la part de l'exubérance de Jean-Christophe, en tenant compte aussi de ce que M. Rolland tient à ne pas nous dire lui-même, nous pouvons dégager une moyenne qui nous permette d'apprécier le sens de cette philosophie hardie et généreusement idéaliste.

Et tout d'abord, (est-il besoin de le rappeler ici), la critique de M. Romain Rolland, soit qu'elle s'irrite ou qu'elle se contienne, n'abandonne jamais cette discipline de l'esprit qui distingue les grands écrivains. *Jean-Christophe* est une œuvre d'art, un peu austère sans doute, mais singulièrement plastique cependant. Chose rare parmi les musiciens, M. Rolland est un visuel. Les crayons qu'il nous trace d'une main frémissante, conservent une netteté presque cruelle. Point n'est besoin de lire de nom sous le portrait, tant l'image est impressionnante. Et ceux-là mêmes auxquels notre petit monde parisien n'est pas familier (je les envie !) seront saisis de l'expression vigoureuse des tableaux, autant que de l'exposé tranchant des doctrines. Cette sûreté de main ne relève pas seulement du talent littéraire ; elle s'appuie sur la volonté manifeste de faire œuvre morale et salutaire. Si M. Rolland tolère que son héros promène parmi nous des habits râpés, une figure maussade, des propos incongrus, et toute sa maladroite brutalité, c'est qu'il espère ainsi pouvoir *faire le bien par le mal.* L'acuité des traits, qui pénètrent, qui déchirent parfois, est ici au service de la bonté, d'une bonté large et scrupuleuse et non pas de l'animosité. Le dessin tracé de l'éditeur Hecht et du critique Goujart n'ont-ils point quelque chose de vengeur et de bienfaisant ? Comme Rousseau, comme Tolstoï et Nietzsche, M. Rolland se plaît à déchirer les voiles hypocrites dont l'humanité se couvre. Il lutte contre ce truquage perpétuel des valeurs intellectuelles et morales qui fausse le cours naturel du beau, du vrai et bien.

Cette campagne de salubrité publique profite à la musique. Et ici les deux ouvrages, et les deux méthodes, de M. Rolland se rejoignent. Sous les aspects différents d'une même combativité idéaliste la musique reparaît toujours ; elle est partout en cause, et forme le lien choisi par l'auteur pour unir ses « essais » de sociologie, d'esthétique, de politique.

La critique musicale, en cette atmosphère de probité et de sincère indignation, sera donc naturellement dogmatique. D'un dogmatisme très libéral assurément. Car M. Rolland est trop

perspicace pour s'enfermer dans les limites d'un système, et trop indépendant pour subir les contraintes d'école. Mais dogmatisme inévitable et sensible par instant. Le point de vue (j'allais dire la mission) que l'auteur s'est choisi, le porte à formuler des conclusions positives.

L'effort de sa critique tend, si je ne me trompe, à restaurer l'ordre et la discipline dans l'esprit du public. Non point tel ordre, ou telle discipline en particulier ; ceci est l'affaire du génie ; mais un ordre de principe, qui s'oppose au dilettantisme infécond, au libertinage artistique, à toute cette fausse liberté d'esprit dont le spectacle afflige M. Rolland. L'équilibre (assez instable assurément) que M. Rolland voudrait établir entre l'autorité de la critique et la liberté du chef-d'œuvre frappera certainement l'attention de tous les gens qui tiennent une plume et s'en servent pour juger autrui. Au plus fort de la lutte où Jean-Christophe donne et reçoit des coups, nous apercevons toujours cette réserve scrupuleuse qui prévient l'auteur de la contradiction possible, et lui montre en quelque sorte l'envers de sa propre opinion. Ainsi Christophe, révolutionnaire en Allemagne, devient conservateur en France Chez lui, en face de la tradition, il réclamait la liberté ; ici, au milieu de l'anarchie, il a soif d'autorité. De même M. Rolland admirant le flot puissant de la musique allemande en constatera l'inutile effort ; et tout aussitôt il cédera à l'attrait de notre debussysme raffiné, pour en signaler la stérile indolence. Il y a là comme un jeu de bascule, destiné à maintenir la vérité dans tous ses droits. J'y vois autre chose qu'une simple impartialité, et plutôt un besoin d'échapper à la tyrannie des partis.

En tout cas il n'y faudrait rien chercher qui ressemble à de l'éclectisme. M. Rolland a des préférences personnelles très marquées, et nous les fait parfois sentir vivement. Ses sympathies vont à la musique vigoureusement héroïque dont Beethoven, Berlioz et Richard Strauss ont ébloui le XIXe siècle. Le parti pris d'appauvrissement apparent et de mystère dont nous voyons les effets depuis quelque temps en France lui répugne évidemment. A propos de *Pelléas*, il écrira : « Il y a « un tout autre côté du génie français qui n'est nullement repré- « senté ici, c'est l'action héroïque, l'ivresse de la raison, le rire, « la passion de la lumière, la France de Rabelais, de Molière, de « Diderot, et en musique, dirons-nous (faute de mieux), la France

« de Berlioz et de Bizet. Pour dire la vérité, c'est celle que je « préfère ». Mais le goût de l'auteur, lorsqu'il se manifeste ainsi, cherche toujours à s'isoler du jugement objectif et l'humeur de Christophe ne manque point de soulever, là où il en est besoin, quelques réflexions anonymes qui sont autant de correctifs. Effort très noble assurément pour transporter la critique musicale hors d'elle-même, pour l'élever, l'arracher à son égoïsme, à son étroite spécialisation, pour la libérer en donnant ainsi à toutes les disciplines de l'esprit un bel exemple d'affranchissement.

Avec ces deux ouvrages, pour la première fois en France, *l'esprit de la musique* pénètre dans le domaine des spéculations intellectuelles, d'où on l'avait depuis longtemps banni. Qu'on y prenne garde, ce n'est pas seulement la critique proprement dite, mais la satire des mœurs et des sociétés qui tombent cette fois entre les mains de ceux qu'on a si longtemps traités de rêveurs et de spécialistes. Et il semble que les premiers coups portent assez heureusement ; il paraît surtout qu'ils sont appliqués d'une manière nouvelle. Oui, le point de vue change, lorsque le littérateur fait place au musicien dans l'appréciation des *affaires du temps*. L'artiste qui tient le moins compte de l'imitation directe de la nature extérieure, méprise les réalités tangibles que la politique révère. « *La musique me rend sauvage* », disait jadis la marquise de la Pluralité des Mondes. C'est-à-dire elle nous isole et nous désabuse des conventions sociales. Mais ce n'est pas pour toujours rendre misanthropes ou moralistes. C'est pour agrandir au contraire le champ de notre sympathie et de notre intuition, et *Jean-Christophe* ne ressemble ni à Chamfort, ni à Boileau. Les oreilles, en se contentant de quelques vibrations, laissent deviner à l'esprit tout un monde de possibilités et un jeu de forces éternelles, que lui masque la brutale réalité des données visuelles. Pour tout dire, le sentiment musical substitue au déterminisme étroit de la forme, la liberté des notions subtiles de force, de vie, d'énergie... Et il n'est pas de voix qui se fasse mieux entendre aujourd'hui que celle de cette mystérieuse musique. Elle fait tomber pierre à pierre les murailles des doctrines. Elle s'insinue jusque dans les arts les plus formels, comme l'architecture et la sculpture. Elle crée la *maladie de l'esquisse* et la passion de l'informe. Elle fait prévaloir dans les sciences le souci de son dynamisme. Partout elle réduit la

nature à n'être plus qu'un aspect changeant d'un perpétuel effort. Et ne voyons-nous pas ses effets dans l'esthétique sociale de M. R. Rolland ? Goût de l'isolement, dédain des apparences, respect de toute énergie, apologie de la contention héroïque, haine du formalisme, telles sont bien les directives qui poussent *Jean-Christophe* dans son œuvre de *libération par la musique*.

A vrai dire, je crois qu'on ira plus loin encore dans cette voie que l'auteur des *Musiciens d'aujourd'hui*. Tout dogmatisme disparaîtra de la critique musicale à quelque jour. J'entends par dogmatisme l'habitude de transformer une préférence personnelle en vérité absolue. M. Rolland écrit quelque part : « Ils étaient « tous musiciens, mais comme ils ne l'étaient pas de la même « manière, ils prétendaient chacun que sa manière seule était « la bonne et ils criaient raca sur celle de leurs confrères. « Ils se traitaient mutuellement de faux littérateurs et de « faux savants ; ils se lançaient à la tête les mots d'idéalisme « et de matérialisme, de symbolisme et de vérisme, de sub- « jectivisme et d'objectivisme..... Au lieu de savoir gré à la « bonne musique de leur offrir à tous tant de façons diverses « d'en jouir, ils ne toléraient pas d'autre façon que la leur. » Voilà le dogmatisme condamné, et cependant on lui tend encore la main par la réticence de ce petit mot : *la bonne musique*. Supprimons ce qualificatif, si nous voulons être en sûreté. Tout inoffensif qu'il paraisse, il tient la porte ouverte au cortège des *a-priori* chicaneurs et des postulats malins, dont nous ne parvenons pas à nous délivrer. En fait, aucune logique ne saurait contraindre un auditeur à trouver bonne une musique dont l'impression lui est fâcheuse. La jouissance esthétique est essentiellement relative, et tous les adjectifs employés pour en exprimer les nuances n'indiquent autre chose que le coefficient d'un goût individuel. Si la tolérance devait s'exercer quelque part c'est bien ici. Et précisément elle fait ici défaut. La critique se montre d'autant plus passionnée qu'elle est moins capable de faire ses preuves (1). Notre sentiment est seul et toujours en jeu. Nous critiquons par un

(1) De grands esprits déplorent le caractère subjectif de notre critique ; bien plus, ils voient dans cet individualisme une preuve de l'inanité de toute critique. Ce qui ne les empêche pas de tomber à leur tour dans le piège, tant le Français a le dogmatisme dans le sang !

besoin très naturel de donner cours à un émoi intérieur. Une œuvre nous blesse, nous blessons à notre tour son auteur. C'est un droit, dira-t-on, et de légitime défense, c'est une prophylaxie nécessaire. Je le veux bien. Mais qu'il soit alors entendu qu'il s'agit du *struggle for life*. Parlons en notre nom et ne faisons pas intervenir ces petits mots, qui transforment insidieusement nos expériences en données universelles, et nos susceptibilités en impératifs. Ces disputes misérables, et l'aigreur des coteries, et l'anarchie intellectuelle dont se plaint M. Rolland tomberont d'elles-mêmes le jour où le sentiment, c'est-à-dire la rancune personnelle, ne s'abritera plus derrière l'objectivité des systèmes. Tout le mal vient de la confusion des points de vue.

Je suis surpris que M. Rolland n'ait pas complètement mis à nu cette plaie de notre critique musicale. Combien *Jean-Christophe* eut été dans son rôle en réclamant ici la revision des pouvoirs, et en demandant à ceux qui jugent les œuvres d'art, qui les a qualifiés pour donner leur avis. Mieux que tout autre, il eut démasqué la véritable hypocrisie qui trompe à la fois l'esprit et le cœur, en les faisant dupes l'un de l'autre.

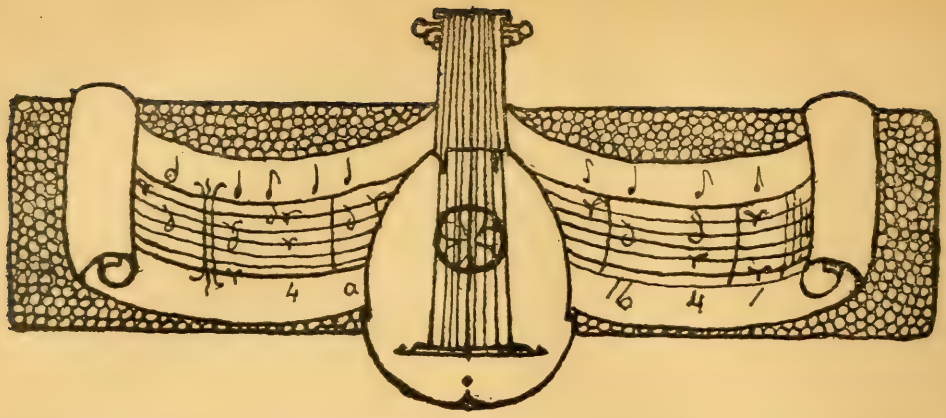
Il n'est pas besoin d'être prophète pour annoncer qu'un partage s'accomplira dans l'ordre des émotions musicales, comme il s'est accompli dans d'autres régions de l'âme humaine. Au temps de l'alchimie et de l'astrologie, tous les phénomènes de la nature semblaient bons ou mauvais. En notre temps, époque de chimie et d'astronomie, ils ont perdu leur qualificatif, devant le regard de la science. Ils existent ou n'existent pas. C'est-à-dire que nous avons fait la part du jugement et celle du sentiment. Et cette division du travail psychologique a donné d'excellents résultats. A côté du savant qui définit le vrai, l'artiste s'éprend du beau.

L'un ne fait point tort à l'autre, parce que celui-ci ne cherche pas à supplanter celui-là. Le naturaliste ne s'indigne pas de voir les arbres revêtus de vert, ou les poissons vivre dans l'eau ; le géographe ne s'écrie pas : « Comment peut-on être Persan ?» Ils acceptent par avance toutes les données vérifiables de la nature. D'autre part, l'artiste ne prétend pas donner à sa vision particulière la valeur d'une expérience scientifique ; il interprète, il crée. C'est sa gloire. En musique de même. Et si nous comparons l'effort d'objectivité d'une œuvre comme celle de

M. Rolland, aux polémiques blessantes de la critique française du XVIIIe siècle, nous sentons bien que l'évolution suit la voie qui conduit à la séparation. Notre vénéré « *Père Franck* » a donné la formule de la critique musicale de l'avenir lorsqu'il disait : « *J'aime* » ou « *Je n'aime pas* ». Ajoutons, si nous sommes littéraires, les raisons de cette sympathie ou de cette antipathie. Le spectacle de notre moi peut intéresser le lecteur. Mais gardons-nous de conclure : *j'aime, donc l'œuvre est bonne, — je n'aime pas, donc l'œuvre est mauvaise,* ce serait inutile.

La vérification des faits d'une part, et d'autre part le commentaire ou l'interprétation des gotûs offrent à l'activité du critique musical un champ infini. Il pourra s'y livrer en paix, et faire œuvre d'art ou œuvre de science, à son gré, lorsque l'esprit de la musique l'aura élevé au-dessus des partis pris et des rancunes personnelles. Ce jour-là *Jean-Christophe* aura véritablement achevé son œuvre de salubrité publique, et nous lui en saurons gré.

J. Ecorcheville.



ORIGINE DE LA GAMME

SOMMAIRE : I. *Avant-propos.* — II. *Qu'est-ce qu'un son ?* — III. *Qu'est-ce qu'un intervalle musical ?* — IV. *Loi des rythmes.* — V. *Loi de la consonance.* — VI. *Intervalles consonants et dissonants.* — VII. *Question de mots.* — VIII. *Echelles et gammes.* — IX. *Constitution et enchaînement des accords.* — X. *Imitation.* — XI. *Autres lois musicales.* — XII. *Conclusion.*

I. *Avant-Propos.* — Parmi les notes en nombre très considérable que les instruments à sons variables permettent de réaliser, le compositeur écrivant librement sous la dictée de son inspiration n'en emploie jamais que quelques-unes ; pourquoi quelques-unes seulement et pourquoi celles-là plutôt que d'autres ? Ce problème est aussi vieux que la musique. Je me propose d'indiquer ici brièvement la solution que j'en conçois (1) ; mais avant de montrer comment la gamme et l'harmonie tout entière peuvent se déduire logiquement d'un principe unique, je rappellerai d'abord certains faits expérimentaux.

(1) Cette solution a fait l'objet d'une communication présentée récemment à l'Académie des Sciences, et a été exposée en détail dans un ouvrage publié sous le titre d'*Essai sur la Gamme.* (Gauthier-Villars).

II. *Qu'est-ce qu'un son ?* — Chacun sait que le son et le bruit sont des phénomènes acoustiques fort dissemblables ; mais leur différence n'est pas aussi profonde, aussi radicale qu'on se l'imagine généralement. Une série de bruits se succédant à intervalles très courts et très réguliers nous procure la sensation d'un son musical; ainsi, quand un diapason vibrant à la fréquence (1) de 435 produit le *la* normal, il exécute une série de claquements dont chacun, si on l'entendait isolément, n'aurait rien d'un *la* et serait un simple bruit. La synthèse d'un son quelconque à l'aide de bruits se réalise facilement, notamment avec la roue de Savart; celle-ci n'est autre chose qu'une roue dentée à son pourtour et mobile autour d'un axe fixe; en face d'elle est disposée une languette de carton assez rapprochée pour être fléchie successivement par chacune des dents de la roue quand celle-ci est mise en mouvement. Au début de la rotation, l'appareil fonctionne comme une sorte de crécelle, et fournit une série de bruits distincts produits par les claquements qu'exécute le carton au passage des dents. Mais si la rotation s'accélérant arrive à atteindre, puis à dépasser la fréquence d'environ 30 chocs par seconde, l'appareil fonctionne alors, non plus comme *crécelle*, mais comme *roue de Savart* (2), et fait entendre, non plus une série de bruits, mais un son musical continu, dont la hauteur croît avec la vitesse de rotation (et atteindra précisément le *la* normal quand la roue tournera à une rapidité correspondant à 435 chocs sur la carte par seconde). Donc, quand un corps nous semble émettre un son, c'est qu'il procure à notre oreille un ébranlement périodique de fréquence comprise entre certaines limites ; de cette fréquence dépend uniquement la hauteur du son produit.

III. *Qu'est-ce qu'un intervalle musical ?* — Quand on mesure les fréquences d'une série de sons de hauteurs différentes, on constate que tout couple de notes embrassant *un même intervalle musical* correspond à un couple de fréquences formant entre elles *un même rapport numérique simple ;* quand la valeur de l'intervalle change, celle du rapport change également; chaque

(1) On entend ici par fréquence d'un mouvement oscillatoire le nombre des vibrations complètes ou périodes qu'exécute par seconde le corps considéré.

(2) En réalité, le fonctionnement de l'appareil reste toujours le même, et si nous sommes portés à dire qu'il change, c'est uniquement parce que notre propre sensation se modifie.

valeur du rapport est donc caractéristique d'un certain intervalle musical ; c'est ainsi que le rapport 2/1 correspond à l'octave, 3/2 à la quinte, 4/3 à la quarte, 5/4 à la tierce majeure, etc... ce qui signifie que quand deux sons forment, par exemple, une quinte (rapport 3/2), le son aigu fait 3 périodes vibratoires complètes tandis que le son grave n'en fait que 2. Réciproquement, lorsqu'on réalise mécaniquement deux dispositifs sonores dont l'un vibre moitié plus vite que l'autre, les notes entendues nous donnent nettement la sensation de quinte. C'est l'ensemble de ces résultats que l'on exprime souvent en disant que les intervalles musicaux correspondent à des *rapports simples*.

Ce principe des rapports simples n'est-il qu'une vaine rêverie de physiciens abusés par des coïncidences approximatives ou fortuites ; traduit-il au contraire une véritable loi psychologique ? En vue d'élucider cette vieille question, cherchons d'abord les conditions que doivent remplir deux rythmes différents pour que l'intelligence puisse facilement les associer.

IV. *Loi des rythmes.* — On sait que les *parties* d'une même composition orchestrale (parties destinées à être jouées simultanément par les divers instruments) peuvent être écrites sur des rythmes fort différents ; ces rythmes, néanmoins, ne peuvent pas être quelconques ; pour s'associer convenablement, ils doivent observer une certaine loi que l'exemple suivant suffira à mettre en lumière.

Puisqu'il s'agit ici uniquement de rythmes, considérons seulement les instruments de la batterie, et supposons que leurs diverses parties soient écrites conformément aux indications du tableau suivant :

Partie n° 1, une blanche par temps,
— n° 2, deux noires par temps,
— n° 3, trois noires en triolet par temps,
— n° 4, quatre croches par temps,
— n° 5, cinq croches en quintolet par temps,
.....et ainsi de suite.

Même chez les Orientaux qui sont accoutumés à des rythmes plus variés ou moins simples que les nôtres (1), il ne faudrait pas

(1) Cependant les Occidentaux emploient aussi parfois des associations de rythmes assez complexes ; ainsi Wagner (*Siegfried*, acte II, scène 2, page 177 de la partition française) fait marcher simultanément des parties comportant par

prolonger trop loin ce tableau sous peine de tomber dans une complexité inadmissible. Sous cette réserve, on pourra faire marcher ensemble deux ou plusieurs des parties indiquées ci-dessus, ou même toutes les parties, à condition, bien entendu, que chacune d'elles observe exactement la mesure; s'il en est ainsi, en effet, toutes les parties se retrouveront ensemble au début de chaque temps, et, à travers la variété des rythmes, l'auditeur percevra aisément leur unité; il constatera donc entre eux une sorte *d'harmonie*, tandis que si les parties n'observaient point la mesure, elles ne produiraient qu'un simple *charivari*.

En définitive, les rythmes à associer doivent figurer dans le tableau indiqué plus haut (à condition qu'il ne soit pas prolongé trop loin); en outre, les exécutants doivent observer rigoureusement la mesure. La première de ces conditions exprime que les rythmes associés doivent être en rapports simples ; la seconde condition a précisément le même sens : supposons, en effet, que, quand les parties n°s 2 et 3 du tableau précédent jouent ensemble, la partie n° 3 aille trop vite, et, au lieu du rapport de 3 à 2, réalise celui de 3, 1 à 2 (c'est-à-dire 31/20 au lieu de 3/2) ; alors, ses noires ne coïncident plus de 3 en 3 avec celles de la partie n° 2, mais seulement de 31 en 31 ; une telle périodicité est trop complexe pour être aisément perceptible, et l'auditeur n'éprouvera qu'une impression de charivari; il retrouvera, au contraire, l'impression d'harmonie si la partie n° 3, continuant d'accélérer sa mesure, atteint la proportion de 32 noires pour 20 de la partie n° 2; c'est qu'en effet, dans ces conditions, on revient à un rapport simple, 32/20 = 8/5, celui qui correspond au cas où les parties n°s 5 et 8 du tableau ci-dessus joueraient ensemble.

En résumé, la loi des rythmes se réduit à ceci : *les rythmes associés doivent être en rapports simples.*

V. *Loi de la consonance.* — Deux notes que l'on fait sonner ensemble forment ce que les harmonistes appellent une consonance (de *cum sonare*, sonner ensemble).

L'expérience, avons-nous vu, prouve que deux rythmes, pour pouvoir s'associer intelligiblement, doivent satisfaire à une certaine loi (loi des rythmes) ; elle prouve aussi que, de même, deux sons, pour pouvoir convenablement sonner ensemble,

mesure, les unes, 4 temps de 1 noire (ou 2 croches ou 4 doubles croches), les autres 3 temps de 6 doubles croches (association équivalente à celle des parties n°s 8 et 9 du tableau ci-dessus).

c'est-à-dire former consonance, doivent satisfaire à une certaine loi (loi de la consonance).

Pour montrer combien la seconde loi est pareille à la première, nous ferons voir comment toutes deux peuvent s'établir au moyen d'un même dispositif décrit ci-après :

Plusieurs roues dentées semblables à celle dont il a été parlé plus haut (à propos de la définition du son musical) sont disposées à côté les unes des autres et peuvent actionner chacune une languette légère, en bois ou carton ; ces roues sont identiques entre elles, mais les transmissions qui les relient à l'arbre moteur sont réglées de façon que, quand la première roue fait 1 tour, la seconde en fasse 2, la troisième 3... et ainsi de suite. Considérons l'une quelconque de ces roues ; suivant qu'elle tourne avec lenteur ou vitesse, elle fait entendre une série de bruits rythmés ou un son musical continu. Si nous faisons tourner deux roues simultanément, nous obtiendrons : en allure lente, 2 rythmes s'associant bien, et, en allure rapide, 2 sons s'accordant pour former un intervalle musical (consonance) ; au contraire, si les transmissions étaient déréglées, ni les rythmes ni les sons ne s'harmoniseraient, et on observerait seulement « charivari » pour les rythmes, et « cacophonie » pour les sons. De même, la mise en marche simultanée de toutes les roues ne produirait qu'un ensemble confus, un bruit, tandis qu'avec des transmissions bien réglées, le dispositif fait entendre un son musical formé de la fondamentale 1 accompagnée de ses harmoniques 2, 3, 4, 5, etc...

D'après cette expérience, la loi de la consonance et celle des rythmes seraient de tous points semblables : pour les associations de deux mouvements vibratoires (sons) comme pour celles de deux mouvements rythmés (rythmes), l'homme serait instinctivement porté à préférer à toutes autres les harmonies de mouvements donnant lieu à des coïncidences périodiques (1) assez répétées pour être facilement connaissables ou sensibles ; la loi

(1) Il est permis d'être affirmatif sur ce point, maintenant qu'a été élucidée théoriquement et pratiquement l'ancienne difficulté relative à ce qu'on appelle souvent, improprement d'ailleurs, l'influence de la *différence de phase*. (*Essai sur la Gamme*, p. 13 et 16, influence du *décalage*). Au point de vue dont il s'agit ici, cette influence est nulle, ainsi qu'on pourrait s'en assurer matériellement avec les roues de Savart considérées plus haut, soit en se déplaçant circulairement autour d'elles pendant qu'elles résonnent, soit en les écoutant toujours du même point, mais en les mettant en marche après les avoir réglées à des *différences de phase* ou *décalages* variables.

de la consonance consiste donc simplement en ceci : *pour former consonance, deux notes doivent posséder des fréquences en rapport simple.*

Les expériences de ce genre ont longtemps été considérées comme concluantes, mais, pour raisonner avec certitude, ne les tenons pas pour absolument décisives, car la sensibilité de notre oreille n'est pas illimitée, et il ne faut pas écarter sans débat l'opinion de certains théoriciens d'après lesquels les roues dentées ci-dessus considérées donneraient des intervalles encore plus justes (?) si leurs transmissions subissaient au préalable de petits déréglages régis par le principe du tempérament ou par celui de Pythagore (1). Nous comparerons donc ces deux principes à celui de la consonance (2), et nous chercherons lequel des trois explique le mieux notre sensation la plus spontanée, celle

(1) Pour montrer l'ordre de grandeur des différences correspondant à ces petits déréglages, on indiquera ici, à titre d'exemple, les diverses valeurs de la tierce majeure : suivant qu'on forme cet intervalle par le principe de la consonance, ou de Pythagore, ou du tempérament, on obtient, soit $5/4 = 1,25$, soit $81/64 = 1,265625$, soit la racine cubique de 2 (comportant un nombre de décimales illimité) $= 1,2599...$, etc...

Les différences entre ces valeurs sont accessibles à l'expérience directe, mais si on les trouvait un peu petites à observer il serait facile (en procédant par répétition, ainsi que je l'ai indiqué par ailleurs) de disposer l'expérience de manière à avoir à mesurer, non pas un seul de ces petits écarts, mais bien l'ensemble de plusieurs d'entre eux, accumulés en nombre suffisant pour constituer un intervalle résultant beaucoup plus considérable.

(2) Pour être plus complet, nous devrions aussi examiner comparativement la gamme des harmoniques ; mais dans bien des cas, et notamment dans celui de la tierce majeure que nous venons de prendre pour exemple, la gamme des harmoniques coïncide avec celle que fournit le principe de la consonance. Nous nous bornerons donc à signaler ici l'une des raisons pour lesquelles il n'y a pas lieu d'étudier plus longuement la gamme des harmoniques.

Cette gamme est dénommée parfois *gamme naturelle* parce qu'elle est naturelle, en effet, non point à l'homme, mais au cor et à tous les instruments fondés sur le même principe mécanique (subdivision du corps sonore en parties aliquotes). On a cru souvent qu'on pouvait assimiler entre elles la gamme de *l'homme* et celle du *cor*, comme s'il devait fatalement y avoir identité entre, d'une part, la loi *psychique* présidant à l'association de nos sons musicaux et, d'autre part, la loi *mécanique* réglant les divers modes de vibration d'un même corps élastique. En réalité, les deux gammes n'ont que quelques sons en commun, et tous les cornistes savent bien que plusieurs harmoniques fournis par leur instrument sont étrangers à notre tonalité *usuelle*, en sorte que, dans certains cas, leur émission doit être rectifiée par divers artifices.

On a souvent prétendu aussi que la gamme de l'homme ne pouvait manquer de coïncider avec celle des harmoniques parce que, dès notre plus jeune âge, nous sommes habitués à n'entendre que des notes où le son fondamental s'accompagne d'un long cortège d'harmoniques. Ceci n'est qu'imparfaitement conforme aux faits : hormis le cas d'observations acoustiques faites à l'aide d'appareils très

que (sauf exception rare) nous éprouvons tous dès le plus jeune âge, et longtemps avant d'avoir commencé l'étude de la musique.

On sait que les enfants apprennent très facilement par cœur les airs suffisamment simples. Si l'un d'eux connaît, par exemple, le « *Ah! vous dirai-je maman* » de Mozart, et si vous lui chantez cet air en commençant par une quarte au lieu d'une quinte, il reconnaîtra sans hésiter l'inexactitude commise, alors qu'il serait bien incapable de discerner si, comme première note, vous avez choisi un *do*, un *ré*, ou tout autre son. C'est donc que la notion de l'intervalle musical est intuitive entre toutes. Mais comment jugeons-nous de la grandeur d'un intervalle musical ? Serait-ce par un processus rappelant celui de l'estimation d'une longueur ? Certes non ! Les deux évaluations sont radicalement différentes, et il suffit, pour s'en assurer, d'exécuter réellement ou par la pensée une expérience comparative telle que la suivante :

Considérons deux couples de grandeurs, les longueurs 100 cm. et 150 cm. et les sons de fréquences 100^{v} et 150^{v}. Pendant que nous comparons entre elles les grandeurs d'un même couple, faisons croître progressivement la plus forte des deux, de façon que la longueur 150 cm. et le son 150^{v} atteignent puis dépassent respectivement 160 cm et 160^{v} ; dans chaque couple, le rapport des grandeurs comparées varie donc de 3/2 à 8/5 et au delà, en sorte que nos sensations visuelles et auditives varient également, mais dans des conditions bien différentes. La sensation visuelle se modifiant continûment ne cessera jamais d'être assez comparable tant à la précédente qu'à la suivante ; le cas du rapport 8/5, notamment, sera loin de correspondre à une sorte de point singulier du phénomène. Au contraire, la sensation auditive présentera des changements très considérables, de tous points analogues à ce que nous avons observé plus haut en étudiant l'association de deux rythmes dont le rapport, primitivement fixé à 3/2, augmentait et tendait vers 8/5. Au début, pour le rapport 3/2, et aussi plus tard, au moment où le rapport passe

spéciaux, nous n'entendons guère que les tout premiers harmoniques ; quant aux autres, si d'aventure un instrument nous fait entendre exactement certains d'entre eux, notamment 7, 11, 13..., etc., nous ne manquons pas de constater qu'ils sont un peu différents des sons auxquels nous sommes accoutumés, tandis que d'autres harmoniques, bien que de rangs encore plus éloignés (par exemple, ceux de l'accord mineur 10, 12, 15), font, au contraire, partie de tonalités usitées depuis des siècles.

par sa seconde valeur remarquable 8/5, la sensation auditive est simple, plutôt agréable, et, en tous cas, très nette et facile à retrouver de mémoire; par la suite, elle devient complexe plutôt désagréable, et non seulement difficile à retenir, mais même embarrassante à classer à son rang parmi les autres intervalles musicaux auxquels nous sommes accoutumés.

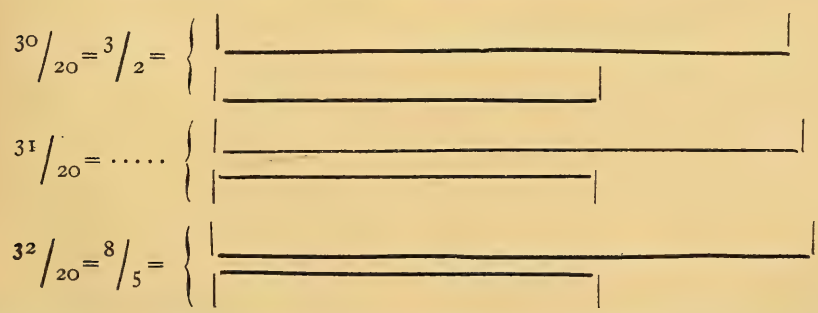
On a depuis longtemps remarqué cette grande difficulté que nous éprouvons à comprendre notre propre sensation, dans le cas d'un intervalle complexe ; elle a été mise en évidence, notamment, par une expérience bien connue de Delezenne. Cet acousticien fit un jour entendre à des *musiciens exercés* un intervalle de 1/8e de ton réalisé à l'aide de diapasons, et leur demanda d'en estimer la valeur : toutes les évaluations furent inexactes, et l'une d'elles s'éleva même à un demi-ton ; il est manifeste qu'un *dessinateur* même *peu exercé* ne confondrait jamais un centimètre ou un millimètre avec son quadruple.

Ainsi, la comparaison de deux sons n'a aucun rapport avec celle de deux longueurs. Et il n'y a pas lieu de s'en étonner, car, à la réflexion, rien ne paraît plus naturel.

Reprenons, en effet, dans l'expérience précédente, les deux cas singuliers (rapport 3/2 et 8/5) et un cas intermédiaire 31/20 ; par ordre de grandeur, ces rapports peuvent s'écrire ainsi :

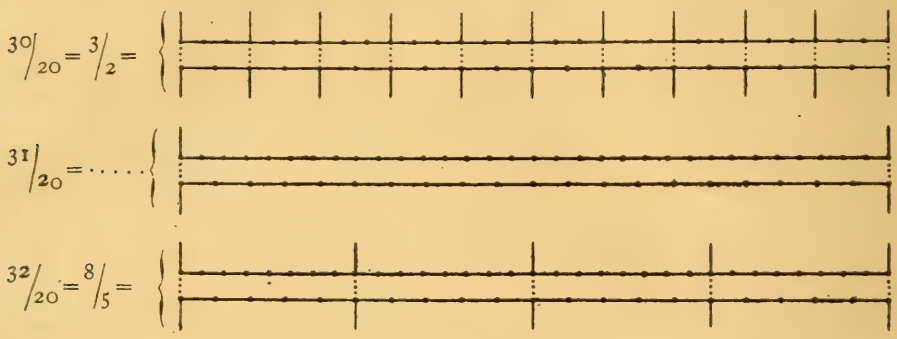
$$30/20 = 3/2 \qquad 31/20 \qquad 32/20 = 8/5$$

Quand nos yeux regardent successivement les trois couples de longueurs, les phénomènes *tant objectifs que subjectifs* peuvent être figurés par les trois dessins suivants, dans chacun



desquels la plus petite ligne horizontale représente toujours un mètre, soit à échelle réduite, s'il s'agit des longueurs elles-mêmes, soit à échelle amplifiée, s'il s'agit de leurs images sur la rétine.

Quand nos oreilles entendent successivement les trois couples de sons correspondants, les phénomènes *tant objectifs que subjectifs* se reproduisant toujours semblables à eux-mêmes dans chaque période d'un cinquième de seconde, peuvent être figurés par les trois schémas suivants ; ici, chaque ligne horizontale repré-



sente, non plus une longueur linéaire, mais bien une longueur de temps (un cinquième de seconde), et les diverses subdivisions de cette ligne indiquent à quelle cadence se succèdent, soit les vibrations des corps sonores, soit les pulsations correspondantes tr'ansmises au cerveau de l'auditeur. Ceci posé, il devient facile d interpréter nos sensations. Notre œil nous renseignant directement sur les longueurs mêmes et non sur leurs rapports, nous ne pouvons percevoir ceux-ci qu'au prix d'une opération mentale, d'un jugement, et c'est pourquoi aucun des trois rapports 3/2, 31/20 et 8/5 ne nous frappe particulièrement. Il en est tout autrement dans le phénomène auditif, et les rapports ou intervalles sont précisément la seule chose donnant lieu ici à une sensation directement perceptible. Nous ne pourrions apprécier la hauteur absolue d'un son qu'en le comparant à un étalon généralement absent ; au contraire, pour reconnaître un intervalle musical, la particularité qui seule peut nous guider fait toujours partie de notre sensation : ce sont ces coïncidences (visibles sur les trois schémas précédents) survenant périodiquement entre les deux séries de pulsations que nous font ressentir les deux notes entendues (coïncidences par lesquelles nos deux séries de sensations élémentaires se repèrent pour ainsi dire l'une sur l'autre) ; parmi tous les phénomènes, sons de différence, sons d'addition,..... etc., auxquels donne lieu la coexistence de deux sons, c'est de beaucoup celui-ci qui produit

l'effet le plus facilement perceptible et reconnaissable ; il est d'autant plus net que les actions élémentaires, bien qu'émanant de notes différentes, concordent entre elles en plus grande proportion ; on voit sur la figure précédente que ces concordances sont fréquentes dans les schémas de la quinte 3/2 et de la sixte mineure 8/5, tandis qu'il n'en existe aucune dans le courant du schéma de l'intervalle inusité 31/20. C'est évidemment pour ce motif que les jeunes enfants eux-mêmes peuvent reconnaître aisément les quintes, les sixtes et les autres intervalles simples, tandis que, jusqu'à présent, l'intervalle complexe 31/20 n'a encore jamais été employé dans l'art musical.

Assurément, cette interprétation peut sembler étonnante, comme, d'ailleurs, presque tout ce qui tend à expliquer le merveilleux fonctionnement de nos sens, mais elle est absolument plausible, et c'est encore le principe de la consonance qui paraît le mieux rendre compte des faits observés.

Ce que ce principe a surtout contre lui dans l'esprit de certains théoriciens, c'est la puérilité des raisonnements (?) par lesquels on a souvent tenté autrefois de le démontrer : la simplicité, disait-on, est un attribut essentiel de la Nature et de la Vérité, donc les rapports numériques correspondant aux véritables intervalles musicaux doivent nécessairement posséder le caractère de simplicité. Il est évident qu'en raisonnant par ces procédés « express », on pourrait aller loin ! Mais où n'irait-on pas aussi si l'on posait, en principe, qu'une chose devient fausse dès qu'on en a donné une démonstration insuffisante (1) ?

Voyons maintenant à quoi correspond, dans les autres théories, cette même notion de l'intervalle musical, et, à titre d'exemple, considérons plus spécialement les tierces que les enfants associent parfois si aisément quand ils chantent d'instinct en faux-bourdon.

D'après les partisans de la *gamme tempérée*, les douze sons de la gamme chromatique diviseraient l'octave en parties exactement égales, en sorte que la tierce majeure et la tierce mineure vaudraient respectivement 1/3 et 1/4 d'octave ; donc, étant donné *do*, pour trouver *mi*, on estimerait le tiers d'octave. Or,

(1) Le principe de simplicité suggère parfois fort élégamment la théorie de certains phénomènes, mais à condition qu'au préalable, on examine avec soin dans quelles particularités et de quelle façon il est naturel que se manifeste la loi de simplicité.

cette opération est radicalement impraticable ; le lecteur s'en assurera bien facilement en partant d'un son fixe quelconque et en exécutant *par la pensée* 3 modulations par tierce majeure (ou 4 modulations par tierce mineure) ; il aboutira ainsi à une note finale formant une septième (ou une neuvième) avec la note initiale, et non point du tout une octave, ainsi que cela semble avoir lieu sur un piano ou sur tout autre instrument tempéré. Si le lecteur ne voulait pas s'en rapporter à lui-même pour une expérience de ce genre, je lui citerais le témoignage d'un de nos musiciens les plus illustres et les plus réputés; malgré son scepticisme, le Maître a bien voulu exécuter, lui-même et à plusieurs reprises, l'une des modulations que j'indiquais : « A ma grande stupéfaction, m'écrivait-il récemment, je suis arrivé toujours à une octave diminuée (1). »

D'après la *conception de Pythagore*, les tierces se formeraient par des superpositions de quintes et d'octaves combinées en nombre et en sens convenables; ainsi, entendant *do3*, pour trouver *mi3*, on concevrait les quintes *ascendantes do3, sol3, ré4, la4, mi5*, puis les octaves *descendantes mi5, mi4, mi3*, ce qui finit, en effet, par fournir la tierce majeure *do3 mi3;* la tierce mineure s'obtiendrait par un procédé de complexité analogue mais inverse.

Ceci rappelé, voyons lequel des trois principes comparés nous permettra le mieux de comprendre comment deux enfants n'ayant aucune notion d'harmonie peuvent cependant s'accompagner d'instinct en chantant à la tierce.

Si l'un des enfants chante *do*, l'autre concevra-t-il *mi* (2) comme note tempérée ? Assurément non, car, ainsi que nous l'avons vu, l'estimation du tiers d'octave est irréalisable.

Le second enfant formera-t-il *mi* en concevant successivement les quatre quintes et les deux octaves indiquées plus haut ? Ce procédé pythagoricien ne paraît guère compatible avec le caractère instinctif et instantané de l'opération, et d'ailleurs, le principe même du procédé n'a rien en soi de particulièrement plausible.

(1) L'octave à laquelle on aboutit est diminuée ou augmentée, non seulement selon le type de la série de modulation exécutée, mais aussi selon les habitudes tonales de l'opérateur (habitudes dont nous constaterons plus loin la puissante influence).

(2) Pour abréger, je laisse au lecteur le soin de faire lui-même la petite distinction entre la tierce haute et la sixte basse qui s'emploie aussi dans le chant dit « à la tierce ».

Combien n'est-il pas plus naturel d'admettre que le jeune chanteur est guidé par la seule particularité physique à laquelle puisse correspondre une sensation reconnaissable, c'est-à-dire par ces coïncidences qui se produisent périodiquement entre les pulsations de la note *mi* et celles de l'autre note. Ces coïncidences ayant lieu une fois sur 5 pour la tierce consonante et une fois sur 81 pour la tierce pythagoricienne, le rapport 5/4 paraît plus vraisemblable à admettre que 81/64, non pas pour cette *raison de sentiment* « qu'il serait plus agréable aux yeux de la Nature et de la Vérité », mais tout simplement pour cette *raison de fait* « qu'il correspond à une sensation plus facile à percevoir et à reconnaître ».

Il semble donc démontré par ce qui précède que le principe de la consonance peut être considéré comme très plausible « en soi » ; il l'est plus encore si on l'étudie « en ses conséquences ». En effet, si on l'adopte comme postulat, on peut, par des raisonnements fort simples, reconstituer toute la musique telle que les maîtres l'ont créée d'instinct. C'est à la démonstration de ce fait qu'est consacré l'ouvrage dont il a été dit un mot plus haut (*Essai sur la gamme*). Sans chercher à le résumer ici, j'indiquerai simplement les principaux points sur lesquels le lecteur pourra réfléchir successivement s'il a la curiosité d'établir théoriquement les divers faits musicaux dont les traités d'harmonie se bornent à donner une sorte d'énumération purement expérimentale.

VI. *Intervalles consonants et dissonants.* — Parmi tous les intervalles musicaux possibles, examinons notamment ceux qui correspondent aux rapports suivants :

INTERVALLES

CONSONANTS						DISSONANTS			
$\frac{1}{1}$	$\frac{2}{1}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{6}{5}$	$\frac{7}{6}$	$\frac{8}{7}$	$\frac{9}{8}$	..... etc.
(unisson)	(octave)	(quinte)	(quarte)	(tierce maj.)	(tierce min.)			(seconde maj.)	

Considérons d'abord les représentations numériques ; dans cette série de fractions, les qualités inverses de simplicité ou de complexité varient de façon très progressive ; ces qualités d'ailleurs ne sont pas absolues, mais seulement relatives, de même que le froid et le chaud ; aussi serait-il, en général, un peu délicat d'indiquer *a priori* le point précis où doit être placée la frontière entre la simplicité et la complexité. Mais, dans la tonalité qui est de beaucoup la plus employée, et dont il sera exclusivement question dans la suite de cet article (1), les intervalles formés par le facteur 7 sont inusités ; leur absence crée donc, dans la série précédente, une large lacune formant précisément une sorte de frontière naturelle entre les intervalles plutôt simples et les intervalles plutôt complexes.

Examinons maintenant ces mêmes intervalles afin de les classer, non plus d'après l'aspect plus ou moins simple de leurs formules, mais bien d'après la facilité plus ou moins grande avec laquelle notre oreille accepte l'association des sons formant les intervalles considérés. Nous trouverons alors que cette facilité d'association varie à peu près parallèlement à la simplicité des formules, et notre sentiment musical nous indiquera nettement une frontière située au même point que la précédente ; c'est ainsi que tous les harmonistes sont d'accord pour ranger les intervalles en deux catégories, l'une comprenant les associations plutôt simples (unisson, tierces, quinte, et leurs renversements : octave, sixtes, quarte), l'autre englobant l'ensemble des associations plus complexes (secondes, septièmes, etc.....).

Seulement, les harmonistes, au lieu des mots *simple* et *complexe*, emploient les qualificatifs *consonant* et *dissonant*, comme aussi les substantifs « consonance » et « dissonance » signifiant respectivement « intervalle consonant » ou « intervalle dissonant ». De ce choix de termes résultent certaines bizarreries ; ainsi, la tierce *do mi* = 5/4 et la seconde *mi fa* = 16/15,

(1) Celle qui est formée uniquement par les facteurs 2, 3 et 5, à l'exclusion de 7 et au-dessus. Pour faire court, je n'examinerai ici que cette tonalité, et me bornerai même aux notes usitées dans les genres diatonique et chromatique ; je passerai donc sous silence le genre enharmonique et aussi, d'ailleurs, une foule d'autres points intéressants que je ne pourrai même pas m'excuser d'omettre, car alors je manquerais mon but principal, lequel est d'assurer au moins à cet article le mérite d'une certaine brièveté. Le lecteur voudra donc bien considérer comme prise à chaque paragraphe, cette sorte de « précaution oratoire » que constitue le présent renvoi.

avec leurs formules inégalement simples et leurs sensations caractéristiques inégalement harmonieuses *en soi* seront classées, l'une dans les consonances, l'autre dans les dissonances ; cependant la dissonance *mi fa*, étant une sonance simultanée, pourra aussi, comme on l'a vu plus haut, prétendre au nom de « consonance ».

Ces termes à acceptions multiples ne sont pas rares dans les langues, mais, dans les terminologies scientifiques, leur existence n'est pas sans inconvénients.

Nota. — On remarquera que les consonances contenues dans la liste établie plus haut se présentent par ordre de simplicité et non d'agrément, ce qui est tout différent ; en effet, nous n'aimons pas exclusivement la simplicité (unité), et, qu'il s'agisse de conter une belle histoire ou de faire entendre une agréable consonance, il faut savoir concilier la variété et l'unité, c'est-à-dire éviter à la fois le trop simple et le trop complexe.

A cet égard, on pourrait dire que les consonances de la liste précédente sont plutôt classées par ordre d'agrément croissant ; mais ceci est loin d'être absolu, car avant de qualifier l'harmonie d'un intervalle, il est essentiel de spécifier par rapport à quoi on l'estime (1).

VII. *Question de mots.* — Les questions de mots ayant parfois plus d'importance qu'on ne se le figure habituellement, examinons ici comment il faudrait dénommer le principe psycho-physique proposé plus haut pour postulat unique de toute la science musicale.

L'expression *principe des coïncidences multiples* conviendrait bien, mais ces coïncidences n'apparaissent pas directement sur les rapports par lesquels on a coutume de représenter les intervalles. A cet égard, l'expression *principe des rapports simples* pourrait être adoptée si elle n'avait pas (ainsi qu'on

(1) Faute d'avoir observé cette précaution, les auteurs ont émis les opinions les plus contradictoires ; la quarte, par exemple, a été, tantôt qualifiée de consonance parfaite entre toutes, tantôt placée au dernier rang des consonances, ou même assimilée aux dissonances (avec préparation et résolution obligatoires). Ceci résulte de ce que cet intervalle « rattache » à son sommet et non à sa base, en sorte que *do fa*, par exemple, rattache à *fa*, tandis que *sol do* consone en *do*. Tel est le motif pour lequel, dans le style rigoureux, la préparation de la quarte est exigée pour tous les seconds renversements en général, mais non pour celui de l'accord tonique.

l'a dit plus haut) l'inconvénient de représenter aux yeux de bien des gens une idée acceptée longtemps sans motifs sérieux et pour de simples raisons de sentiment.

L'expression *principe des proportions définies* pourrait remplacer les précédentes si elle ne se trouvait pas déjà accaparée par une autre science (1). Celle de *principe ptoléméen* ou *zarlinien*, etc... serait assez en harmonie avec le langage des théoriciens, mais manquerait de généralité, car ni la gamme de Zarlin ni le diatonique synton de Ptolémée ne contiennent tous les facteurs premiers dont il se peut que le musicien fasse intuitivement usage (2).

En fait, le principe à dénommer étant celui qui règle la consonance (3), il n'est pas étonnant que l'expression *principe de la consonance* ait été souvent employée dans la correspondance que m'a value l'apparition de l'ouvrage signalé plus haut (*Essai sur la gamme*). J'en ai moi-même fait usage dans des articles destinés à répondre à certaines critiques ; mais alors elle a donné lieu à cette objection plus qu'inattendue : « Le principe de la *consonance* ne saurait fournir une théorie générale de la musique vu que la *dissonance*, elle aussi, est de la musique ».

Il est évident qu'en réalité, il n'y a là aucune objection, mais une simple erreur de critique, un malentendu résultant d'une curieuse confusion entre les deux acceptions du mot « consonance » (4) ; peut-être n'eût-il pas été bien difficile de l'éviter en considérant qu'une théorie donnant la genèse de tous les intervalles et accords dissonants et altérés ne peut vraiment pas être accusée de se confiner dans les mêmes limites que l'harmonie purement consonante.

(1) La Chimie : il existe, en effet, une curieuse identité entre, d'une part, la loi réglant la façon dont s'associent les vibrations des notes que l'inspiration suggère au musicien, et, d'autre part, la loi présidant aux unions que réalisent les molécules des corps élémentaires pour former ces combinaisons innombrables qui, séparées ou mélangées, constituent tous les solides, liquides ou gaz existant à la surface de notre globe ou dans ses flancs.

(2) La même raison doit faire renoncer ici à l'expression *principe cartésien* ; j'ai cru pourtant pouvoir l'employer dans une publication antérieure, mais parce qu'il s'agissait alors d'une simple comparaison entre deux formules de gammes déterminées.

(3) Les musiciens, avons-nous vu, appellent ainsi l'accord de deux sons, et réservent le mot « accord » pour le cas où les sons réunis sont au nombre de trois au moins.

(4) « Principe de la *consonance* » signifie « principe de la *sonance simultanée* », et non point « principe de l'*harmonie consonante* ».

Quoi qu'il en soit, puisqu'il y a toujours intérêt à réduire au minimum les chances de malentendus, il est préférable de remplacer l'expression précédente par une autre telle que « loi psycho-musicale » ou « principe coïncidiste » ou « rationiste », etc.

C'est de ce dernier adjectif (*rationiste*) que je ferai usage dans la suite du présent article, car il rappelle la double caractéristique du postulat adopté, laquelle consiste : 1° à représenter les intervalles musicaux par des rapports simples ou peu complexes (*ratio*, rapport) ; 2° à expliquer par le raisonnement les lois que les musiciens n'avaient encore établies qu'empiriquement (*ratio*, raisonnement).

VIII. *Echelles et gammes.* — Conformément au principe rationiste, une gamme n'est autre chose que l'ensemble d'une tonique et de quelques degrés choisis de façon à former avec la tonique des rapports tels que le musicien les saisisse aisément (1). Les ressources dont l'Art peut disposer augmentent donc au fur et à mesure que l'artiste devient apte à comprendre des intervalles de moins en moins simples (2).

Le maximum de ces ressources (du moins quand on limite la question ainsi qu'il a été indiqué plus haut) est atteint lorsqu'on a constitué une gamme de douze sons : c'est la gamme

(1) Peut-être n'est-il pas inutile de répéter encore ici que, quand le musicien saisit, par exemple, le rapport de quinte entre deux sons tels que *do* = 522 et *sol* = 783, cela ne veut pas dire qu'il calcule mentalement et vérifie si les fréquences précédentes forment le rapport 3/2 ; cela signifie simplement que, les sons 522 et 783 associant leurs rythmes vibratoires suivant une certaine proportion simple (3/2), l'homme peut facilement reconnaître la sensation caractéristique simple qui en résulte, — et même la goûter, si toutefois il aime la musique. Constater qu'il existe un rapport de quinte entre deux sons consiste donc essentiellement à *reconnaître une certaine sensation ;* c'est là uniquement ce que fait l'enfant considéré plus haut à titre d'exemple, quand il vérifie si l'air « *Ah ! vous dirai-je maman* » lui est chanté avec exactitude ; il n'a nul besoin pour cela de connaître ni le mot quinte inventé par les harmonistes ni le rapport 3/2 découvert par les physiciens. Et tous, chanteurs illettrés ou savants harmonistes, repèrent leur sensation par le même processus intuitif. C'est donc seulement quand on s'adresse à un lecteur éclairé (en ces matières) qu'on peut écrire : « Constater l'intervalle de quinte, c'est reconnaître l'existence du rapport 3/2, de même, par exemple, qu'à propos de l'analyse spectrale appliquée à l'étude des astres, on a pu dire : « Constater tels ou tels groupes de raies dans nos instruments, c'est reconnaître l'existence de telles ou telles matières terrestres dans les autres mondes qui nous entourent ».

(2) C'est ce qui a eu lieu dans le passé et pourrait encore avoir lieu dans l'avenir.

chromatique, à laquelle les musiciens sont depuis longtemps arrivés expérimentalement. Quant à la gamme présentant le minimum de ressources mais le maximum de simplicité, c'est celle dont chaque degré forme intervalle consonant avec chacun des autres ; elle peut se présenter sous deux aspects différents tels que *do mi sol* et *la do mi ;* ces deux groupements de sons, qui ont en musique un rôle prépondérant, seront, dans ce qui suit, désignés sous le nom particulier *d'échelle* (*majeure* ou *mineure*).

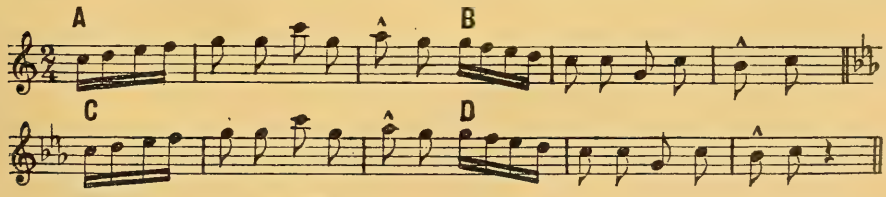
Entre ces deux solutions extrêmes fournies par les nombres (échelle de 3 sons et gamme chromatique de 12 sons), l'homme peut imaginer à sa fantaisie une foule de gammes différentes. Parmi elles, celles qui se prêteront le mieux à l'harmonie seront naturellement celles dont les degrés, loin d'être pris au hasard dans la collection chromatique, auront, au contraire, été choisis par groupes de trois formant échelles : celles-ci correspondront alors aux accords fondamentaux de la tonalité. Parmi les gammes de cette catégorie, on rencontre, non seulement les deux gammes modernes, l'une majeure, l'autre mineure, mais aussi trois variantes de chacune d'elles, soit au total *huit gammes distinctes que les musiciens de nos jours emploient toutes*, parfois, il est vrai, à leur insu.

IX. *Constitution et enchaînement des accords.* — A l'époque où les premiers Maîtres fondaient l'harmonie, l'oreille humaine n'étant pas encore accoutumée aux combinaisons de sons, il était de toute nécessité, pour plaire, que les différentes parties chantantes s'accordassent en un ensemble très simple, et que les harmonies successives fussent unies les unes aux autres par des liens particulièrement évidents. Les règles que les premiers Maîtres appliquèrent alors d'instinct, le principe rationiste permet de les formuler immédiatement ; ainsi, il a montré que les assemblages de sons les plus consonants sont ceux qui ont été dénommés plus haut « échelles » ; de même, il ferait voir que, quand une composition admet pour base une certaine échelle fondamentale ou tonique telle que *do mi sol*, par exemple, les autres combinaisons harmoniques le plus intimement liées à la tonique constituent aussi une série d'autres échelles telles que *sol si ré, fa la do, la do mi, mi sol si*..., etc... ; en sorte que les principales règles à observer peuvent se formuler ainsi : combiner la marche des parties de manière qu'elles chantent simul-

tanément des notes appartenant à une même échelle (ou parfois fausse-échelle) et n'employer que des échelles liées les unes aux autres par des parentés suffisamment évidentes (eu égard au degré de culture harmonique de l'auditeur).

X. *Imitation.* — Dès qu'on écrit quelques lignes de musique, on pratique d'instinct l' « imitation » qui est, elle aussi, une conséquence immédiate du principe rationiste. Si le sens d'une phrase musicale *donnée* résulte seulement de la série des rapports que forment entre elles les fréquences des diverses notes, on conçoit qu'en altérant toutes ces fréquences suivant une loi à la fois méthodique et simple, on obtiendra une nouvelle phrase ou phrase *transformée*, non identique, mais plus ou moins analogue à la phrase donnée. Par exemple, si on augmente ou si on diminue la fréquence de chaque note d'un même tant pour cent, les rapports subsistent sans changement, et on réalise simplement la *transposition* qui est, comme on le sait, la base du contrepoint en imitation régulière ; ainsi, dans l'imitation à la quinte, le *conséquent* n'est autre chose que *l'antécédent* dont les notes ont eu leurs fréquences majorées de moitié.

La transposition étant extrêmement connue, je donnerai seulement des exemples des transformations que j'ai appelées *inversion*, *contremode* et *retournement*. Dans la figure suivante, si l'on admet que le premier quart, marqué A, constitue le thème donné, les autres quarts marqués B, C, D, ne sont respectivement autre chose que ce thème retourné, contremodé et inversé.



Une phrase musicale étant donnée, on pourrait jouer d'emblée son contremode, son inversion et son retournement, à condition, soit d'exécuter mentalement certains changements d'armure, soit de retourner la feuille de papier de haut en bas et de la lire par transparence ou par réflexion dans une glace, soit de combiner ces divers procédés ; on pourrait aussi obtenir les hauteurs des notes de l'air transformé en appliquant une méthode mathématique aussi facile à définir que longue et

fastidieuse à mettre en œuvre. Mais, pratiquement, on n'emploie jamais ces procédés méthodiques; il est vrai que souvent le musicien « a l'air » de les avoir appliqués lorsque, composant d'instinct, il a écrit un air coupé à la façon qu'indique sommairement le court exemple cité plus haut ; mais ce n'est là qu'une apparence résultant de ce que son cerveau a fonctionné à son insu conformément au principe rationiste.

XI. *Autres lois musicales.* — L'application de ce même principe permet de retrouver toutes les lois formulées dans les traités : bons et mauvais degrés, cadences, progressions, quintes de suite, accords dissonants naturels ou altérés, etc... Toutefois, entre les lois des traités et les conséquences du principe rationiste, il existe souvent des différences dont l'exemple suivant, relatif aux *résolutions*, fera suffisamment comprendre l'origine et la portée.

L'Ecole a longtemps enseigné que, dans la résolution de la dissonance, *la note à marche contrainte* doit rigoureusement descendre d'un degré, tandis que la sensible monte à la tonique ; sous la pression de l'évidence, il a bien fallu consentir à tempérer la rigueur de cette pseudo-règle et admettre une série d'exceptions et de licences, aussi dépourvues d'ailleurs de toute démonstration logique que la règle principale elle-même; ainsi enseigne-t-on aujourd'hui que la note à marche contrainte, suivant qu'on use de ces exceptions ou licences, peut, ou bien descendre, ou bien monter, ou bien rester sur place, soit telle quelle, soit en se transformant enharmoniquement, en sorte que, comme on le voit, la « contrainte », remaniée par ces procédés empiriques, paraît tout au moins dépourvue de netteté.

Si l'on examine la question au point de vue rationiste, on constate que la règle des anciens harmonistes n'est vraie que dans une certaine catégorie de cas, catégorie très importante, il est vrai, et que considéraient sans doute presque exclusivement ceux qui, les premiers, formulèrent la loi dans toute sa rigueur ; mais, pour ces cas spéciaux, l'ancienne loi devenue juste n'admet plus aucune exception, et est alors susceptible d'une démonstration aussi simple que rationnelle et sans doute inédite.

XII. *Conclusion.* — Ce qui précède montre que le principe rationiste n'est pas seulement plausible en soi mais a aussi

l'avantage d'expliquer parfaitement tous les faits musicaux ; cet avantage lui est spécial, car il ne semble pas que les autres théories, par exemple, le tempérament ou le système de Pythagore, puissent jamais conduire au même résultat.

Cependant, même si le lecteur était tenté de partager cette opinion, il ne devrait pas se presser d'admettre qu'elle a chances de se répandre rapidement dans le public musical ; celui-ci, en effet, a coutume, en ces matières, de s'en rapporter presque exclusivement à certaines personnes, musiciens ou hommes de science, dont l'opinion fait autorité ; or, ces personnes n'ont sans doute pas les loisirs nécessaires pour mener à bien l'étude d'une question où l'on dirait que la nature s'est plue à accumuler les embûches et traquenards de toutes sortes. J'ai déjà signalé, par ailleurs, plusieurs des causes d'erreur auxquelles il est nécessaire de prendre garde quand on étudie ce problème ; je me bornerai ici à rappeler l'une des plus curieuses.

Considérons, par exemple, l'intervalle de septième mineure, (tel que *do si* ♭); suivant les diverses théories, il devrait correspondre à différentes valeurs, savoir :

9/5 : théorie rationiste (1),
7/4 : théorie des harmoniques,
16/9 : théorie de Pythagore,
2 5/6 : théorie du tempérament.

Faisons donc exécuter cet intervalle par des artistes éprouvés, et mesurons les fréquences des sons qu'ils produisent ; calculant ensuite le rapport de ces fréquences, nous pourrons aisément — semble-t-il — reconnaître la théorie se montrant le plus exactement conforme aux faits.

Eh bien non ! Ce procédé paraît simple et sûr, et cependant il doit être rejeté, car, si une voix naturelle fournit le rapport 9/5, un cor (produisant des harmoniques) pourra donner 7/4,

(1) Du moins, dans certains cas, car, d'après la théorie rationiste, chaque note susceptible de jouer plusieurs rôles dans la tonalité peut aussi avoir plusieurs hauteurs un peu différentes (apparaissant toutes à première vue sur le plan de la tonalité). Aussi la théorie rationiste échappe-t-elle absolument à l'objection suivante (irréfutable pour les partisans des gammes pythagoriciennes ou tempérées) : « Comment les sons de la gamme pourraient-ils être réglés par un principe rigoureux, puisque notre sentiment artistique nous révèle qu'une même note peut se présenter à nous avec des hauteurs un peu différentes ? »

un violon (réglé par quinte), 16/9, un piano (accordé au tempérament), 2 5/6 ; en somme, le résultat variera avec le mode d'accord ou de construction de l'instrument employé (1) ; celui-ci ne peut donner que ce qu'on y a mis ; s'en rapporter à lui, c'est imiter l'erreur du statuaire de La Fontaine tremblant devant le dieu créé par son ciseau.

Il ne faudrait pas croire qu'en rejetant l'emploi de tous les instruments de musique, et en enregistrant uniquement les intervalles produits par la voix humaine, on est certain d'éviter la cause d'erreur précédente ; si l'on observe des chanteurs professionnels, cette cause d'erreur subsistera presque sans changement.

En effet, considérons, par exemple, la tierce majeure qui vaut 5/4 dans la théorie rationiste (chant *naturel*), 81/64 dans la théorie pythagoricienne (violon) et 2 1/3 dans la gamme tempérée (piano). Un chanteur professionnel, même s'il sent la musique suivant la loi rationiste, est bien obligé de conformer sa gamme à celle des instruments à sons fixes ; c'est là une nécessité inéluctable car, si le public constatait le moindre écart entre les deux gammes, (et dans certains cas, l'écart peut devenir considérable), c'est toujours au chanteur qu'il donnerait tort. Celui-ci doit donc s'efforcer de déformer son organe à la demande des instruments à sons fixes ; mais, visant ce but, il en atteint un autre ; je veux dire que, tâchant d'apprendre la gamme du piano (nombres incommensurables), il apprend à la place la gamme du violon (nombres commensurables), car celle-ci, très peu différente de celle-là mais fondée sur des nombres incomparablement moins complexes, peut seule se graver dans la mémoire ; l'étude faite sur un chanteur professionnel doit donc souvent conduire aux mêmes résultats que l'enregistrement des sons d'un violon.

Mais alors, dira-t-on, si nous retrouvons partout la gamme

(1) En ce qui concerne le violon, ceci est surtout vrai quand l'instrument est employé comme dans les célèbres expériences Cornu-Mercadier, c'est-à-dire en rompant le rythme de façon que le musicien ne se souvienne pas de la mélodie, et, soustrait à l'influence de la *dynamis* des notes, forme celles-ci plutôt d'une manière mécanique que d'après son sentiment artistique. Au contraire, dans des conditions plus normales, le musicien, ainsi que le pense M. Mercadier lui-même (Institut général psychologique, séance du 12 février 1908), peut subir l'influence de la *dynamis*, et, par conséquent, produire des sons en opposition formelle (voir le renvoi précédent) avec la conception pythagoricienne de la musique.

de Pythagore, ne serait-ce pas d'après elle que nous sentons intuitivement la musique ?

Certes non, répondrai-je d'après des témoignages (1) que le lecteur jugera sans doute d'autant plus concluants qu'ils émanent de savants nettement hostiles à la théorie soutenue ici. Lorsque des artistes observés isolément *semblent* concevoir la musique selon la gamme par quintes et font usage d'intervalles correspondant aux rapports de Pythagore, si on vient à les réunir, ils abandonnent ces rapports et, pour se faire harmonie entre eux, adoptent toujours les rapports simples. (Expériences Cornu-Mercadier). Faut-il conclure de là qu'il existe deux gammes distinctes, que les rapports pythagoriciens conviennent à la mélodie, et les rapports simples à l'harmonie ? Cette dualité de notre sens artistique serait au moins « singulière » (2). Je crois avoir démontré (3) qu'elle n'est pas soutenable ; il paraît beaucoup plus plausible d'admettre que, si les professionnels jouant isolément semblent se conformer à une gamme voisine de celles du violon et du piano, c'est tout simplement parce que, sous peine de compromettre à la fois leur « gloire » et leur « gagne-pain », ils ont dû contracter l'habitude de déformer de cette façon la gamme que leur suggérait leur sentiment artistique. Cette interprétation, qui s'applique aussi aux résultats des expériences de MM. Stumpf et Meyer (4), est beaucoup plus naturelle à admettre que la dualité de notre sens artistique ; c'est aussi elle qui semble expliquer le mieux les faits suivants :

« Si on produit une tierce majeure juste 5/4, les musiciens, « qui sont habitués à la tierce tempérée, déclarent tout d'abord « que la tierce 5/4 est trop petite ; puis, si l'on fait varier les « tierces, ils n'en sont pas satisfaits, ils les trouvent toutes un « peu fausses, et ils finissent par se rallier à la tierce 5/4». (A. Guillemin, loc. cit. p. 256).

« Les acousticiens qui ont cherché à résoudre le problème

(1) Voir notamment les comptes rendus de l'Académie des sciences 1867-1872, *Expériences de MM. Cornu et Mercadier*, ainsi que *l'Acoustique musicale* du Dr A. Guillemin.

(2) Qualificatif employé par M. Mercadier lui-même dans sa *Science musicale*, petit opuscule publié en 1865, c'est-à-dire peu d'années avant les célèbres expériences Cornu-Mercadier.

(3) Article paru sous le titre *Débat sur la gamme*, dans la *Revue Générale des Sciences* du 15 septemble 1907.

(4) Ainsi que l'a fait observer le Dr A. Guillemin dans l'ouvrage précité.

« consistant à réaliser des orgues qui donnent *les accords justes* « dans tous les tons, et non *les accords tempérés*, sont unanimes à « vanter la douceur et la pureté de la sensation résultante. L'en- « semble est si harmonieux, si fondu, que parfois les chanteurs « sont tout interdits, quand ils sont pour la première fois accom- « pagnés par des accords justes : ils sont amenés eux-mêmes à « chanter d'après les intervalles justes et ils n'entendent plus « l'accompagnement ». (A. Guillemin, *ibid.*, p. 145).

« Les chanteurs trouvent qu'il est plus facile de chanter « avec accompagnement de l'orgue en harmonique, *bien qu'ils* « *n'entendent pas en chantant le son de l'instrument*, parce « qu'il est en parfait accord avec la voix et ne fait point de « battements avec elle ». (Helmholtz, cité par A. Guillemin, *ibid.*, p. 145).

Ces citations sont assez concluantes pour ne nécessiter aucun commentaire.

En définitive, la réalité, le fond des choses est rationiste, mais l'apparence est pythagoricienne ; or, en musique, peut-être encore plus qu'ailleurs, l'apparence a sur la réalité cet avantage immense, cette supériorité presque invincible, qu'elle *apparaît* et qu'elle est même seule à apparaître, sauf dans le cas un peu spécial d'un critique ayant à la fois *loisir*, *pouvoir* et *vouloir* d'aller au fond des choses. C'est pourquoi il est probable que longtemps encore on continuera de constater et de déplorer les divergences entre la pratique et la théorie, alors que, pour mettre fin à ces divergences, il suffirait que quelqu'un de nos hommes réputés, *savant* aimant la musique ou *artiste* libre de tout préjugé contre les spéculations théoriques, voulût bien fixer son attention sur le vieux problème rappelé par les pages précédentes, et appliquer à son étude un peu de cette méthode qui n'est certes pas rare au pays de Descartes.

M. Gandillot.

Lettre sur la Musique Malgache

LE SENTIMENT DE LA MUSIQUE CHEZ LES PRIMITIFS

Vous nous avez demandé de vous renseigner sur la musique à Madagascar : puissent quelques notes intéresser votre curiosité des harmonies exotiques où l'amour de la simplicité vous fait apprécier la confidence des âmes naïves se balbutiant à elles-mêmes leurs rêveries passagères, dans la conscience de leur humilité et de leur éphémérité, et dans le désir d'affiner encore, par la qualité aérienne des sons, ce que leurs méditations réservent déjà à leur esprit de fugace et d'insaisissable. Nulle part, selon l'avis général des explorateurs, il n'est aussi suggestif d'étudier le sentiment musical chez des primitifs, ce qui invite toujours quelques minutes à se mettre devant la musique moderne dans l'état de sensibilité où se mettait Rousseau devant la société moderne.

Nos plus vieux voyageurs qui, soucieux de commerce ou d'évangélisation, n'avaient guère l'idée d'examiner les arts indigènes, n'ont cependant point manqué de vanter le tempérament essentiellement musicien des Malgaches. Et aujourd'hui ceux de nos administrateurs que ni l'art grandiose des tombeaux, ni la contexture délicate des lambas, ni l'architecture monumentale des rizières ne peuvent convaincre de l'existence d'une

civilisation malgache, avouent leur admiration entière pour la souplesse de la musique indigène. Hovas du centre, Tanalas de la forêt médiane, Sakalaves des côtes, ce sont des improvisateurs de la plus libre fantaisie : on peut dire qu'ils pensent en musique; au reste, leur langue est d'une tonalité tour à tour claire et veloutée du plus enveloppant effet. De telles dispositions originelles à l'harmonie, une harmonie perlée, subtile, traînante puis palpitante, jolie dans ses accents de tristesse et coquette dans ses pâmoisons de mélancolie, laissent même espérer que l'oreille malgache ne se pervertira point facilement aux dissonances criardes des phonographes qui transportent dans le silence de la brousse australe le tapage barbare des cafés-concerts d'Europe. Ceux qui ont le sens de l'ouïe assez délié pour avoir dénommé leurs rivières d'après les nuances de leurs murmures — il y en a une qui s'appelle : celle où une lokanga (1) est cachée » —comme d'autres les distinguent à la coloration de leurs eaux, conserveront sans doute assez longtemps le don ingénieux de traduire dans leurs chants et dans leurs mélodies l'âme de leur terre si monotonement lourde dans ses formes, que l'homme y éprouve comme le besoin voluptueux de la légèreté et du sautillant.

Nous avons demandé un peu partout qu'on recueillît les vieux airs dont les derniers chantres royaux ont gardé la tradition ; mais il est à craindre qu'ils n'aient point de successeurs. On a collectionné proverbes, légendes, fables, textes de lois, discours pour restaurer une ancienne langue hova qu'on apprend péniblement aujourd'hui aux enfants dans les écoles ; mais on ne s'est point soucié de rassembler les airs malgaches qui enchantent encore la monotonie des petits villages écartés (2).

(1) Violon indigène.

(2) Cela est, sans nul doute, assez difficile : par groupes de 7 ou 8 — un chef, deux violonistes, un tambour, une grosse caisse, deux chanteurs et deux chanteuses — les mpilala, sorte de sordides minnesingers madécasses, colportent de village en village leurs *lieds* qui se transforment avec les ans au caprice des exécutants. Cependant le R. P. Colin a fait paraître, en 1899, un recueil de mélodies malgaches.

La *Dépêche de Madagascar* à Tamatave a publié un très joli article de Fernand Brot sur les compositeurs indigènes, dont il donne quelques noms, et l'évolution de la musique à Madagascar. Il note que le sens du rythme est « extraordinaire » chez les Malgaches. « Le rythme vient chez eux avant la mélodie. L'harmonie, résultante de la mélodie, est ici le 3e élément, un élément à peine développé encore, mais, dès à présent, d'une indéniable saveur ». Touchant l'avenir de la musique à Madagascar, M. Brot, qui a assisté à un concert malgache comportant des morceaux

Il nous a semblé que l'argent qu'on dépense à envoyer à Paris de jeunes indigènes pour qu'ils s'y perfectionnent dans l'art de la clarinette ou du violoncelle, serait plus fructueusement employé à faire transcrire les mélodies malgaches, transcrire et non adapter comme on l'a tenté pour les cantiques des Eglises et des Temples où les Malgaches viennent en foule prendre le plaisir d'un concert avec le double attrait d'y être auditeurs et choristes.

Les instruments sont d'une conformation si simple et si humble qu'on est naturellement porté à les oublier quand on parle de la musique malgache, comme on ne les voit pas quand on entend un concert : la flûte n'est autre qu'un tube de bambou percé de trous, le tambour un tronc évidé recouvert d'une peau, le bobre qu'une calebasse attachée à la base d'un arc de bois tendu d'une corde ; l'instrument principal ou *valiha*, qu'une tige de bambou : un ancien voyageur l'a décrit avec le sentiment décoratif qu'on avait alors gardé de la Société du Premier Empire inspirée de Grèce et d'Océanie : « La *valiha* des Malgaches est une ligne cylindrique dont les cordes, au nombre de sept ou huit, sont distribuées autour d'un tronçon ou d'une petite colonne de bambou ; elles sont formées de filets d'écorce détachés du cylindre lui-même et tendus par des chevalets placés près des nœuds qui sont à l'un et à l'autre bout. On pourrait, ce me semble, tirer parti de l'idée des Malgaches : une jolie colonne d'une élégante proportion, ayant des cordes aux filets des carmelures, et autour de laquelle un beau bras se promènerait, ne serait peut-être pas un instrument que les Grâces auraient à dédaigner (1). »

Tous les instruments malgaches sont en bois. Comme la civilisation madécasse sort de la forêt — toits de chaumes, cloisons de bambous, plancher en nattes, vêtements en fibres végétales — la musique malgache tire du bois, de sa matité sourde ou de sa résonance argentine — le caractère de son harmonie. Aussi bien semble-t-il qu'elle est naturellement

de Mozart et de Grieg, « arrangés par Andriantseheno », fait une ingénieuse comparaison, plus judicieuse qu'il ne paraît au premier abord : « Le Japon, *à qui l'on n'accordait naguère que des qualités simiesques d'imitation,* s'est adapté l'art militaire européen et est arrivé à concevoir de lui-même une place formidable et à l'exécuter ; le Malgache, avant tout musicien, peut fort bien accomplir quelque chose d'analogue dans l'art musical. »

(1) Billiard, 1822, *Voyage aux Colonies orientales.*

faite pour être entendue en forêt : du moins en exprime-t-elle avec une rare subtilité l'atmosphère, à quelque endroit qu'on l'entende : les notes vives y recréent sur la sourdine des sons brumeux l'effet mobile et scintillant des lumières dans un sous-bois enfumé et le cours de la mélodie, égal puis saccadé, limpide puis se brouillant en trilles, reproduit bien à l'oreille le cours de la ravine (1) qui glisse invisible, puis bourdonne et sonne entre des rochers et des troncs renversés : c'est un assourdissement harmonieux qui attriste par la finesse des accords dans leur continuité ; par instants, un jet de notes plus claires, plus graciles fait s'élever l'âme; puis elle retombe dans la monotonie inépuisable et fluide des mesures basses, accidentement, cascadement infatigable et doux qui emporte l'âme de chute en chute, la fait voyager à travers une région fraîche et profonde où elle se sent mince, fragile, perdue, solitaire.

Autre chose la caractérise : la musique malgache est une musique qui *se joue dehors* : son acoustique est celle-là même de la voix humaine, de la mélodie des eaux vives, des brises et des vocalises d'oiseaux : le plein air. Il en résulte qu'elle perd un peu de la gravité de l'accent humain pour se confondre avec les bruissements de la nature : elle se dissout, s'éparpille, s'évapore dans l'atmosphère. Elle ne réserve point l'émotion insistante ni personnelle qui contracte le cœur et l'esprit, elle répand un charme tour à tour traînant et sautillant qui les berce légèrement en ménageant à l'auditeur le doux loisir de regarder les voisins, les bois moussus à l'horizon, la lune sur la rivière, les roches blanches dans les herbes : elle n'absorbe point, elle distrait. Elle n'est pas encore devenue l'art de réveiller dans l'intimité de la maison close les émotions recueillies au dehors, elle est encore, dans la naïveté de ses origines, l'art inconscient et primesautier d'élargir, d'épanouir sous le ciel la rêverie

(1) Un passionné de musique qui a lu *Les Bohémiens* de Liszt et qui se demande en quelle mesure, — ainsi que l'a écrit, par pur lyrisme, le romantique amant de la musique en pleine nature — l'univers, avec ses brises, ses arbres, ses eaux, ses chants, fut le professeur d'harmonie de la primitive humanité, nous avait recommandé de chercher si la musique des races forestières de Madagascar tenait quelques-uns de ses accents du chant des oiseaux. Il ne nous a pas paru que le Malgache ait eu l'oreille formée par les oiseaux, crieurs plus que chanteurs dans ces régions taciturnes. Mais il est incontestable que c'est lui qui a appris la danse à l'indigène, ces danses où les mains s'agitent puis planent comme des ailes. Le Malgache accuse lui-même nettement cette imitation : « Danse, ô crécerelle, afin que nous puissions apprendre à danser au temps de la moisson ».

intérieure entretenue ensemble par la vie du dehors et celle de la case : ce n'est pas la domestication de la nature dans le logis de l'homme qui s'en est déjà isolé, c'est l'élargissement universel de l'âme de l'homme qui, en rendant à la vaste nature le rêve mélodieux qui d'elle a pénétré en lui, se propage encore plus amoureusement dans le milieu où elle baigne. Ainsi, loin d'éprouver le besoin de s'enfermer pour mieux goûter les délices encloses dans la musique d'une flûte ou d'un violon, le malgache n'en jouit-il bien que s'il l'entend dans un paysage d'arbres, de collines et d'eaux, réalisant cette adaptation de la musique aux sites dont les Giorgione et les Watteau, puis un Gauguin nous ont laissé les voluptueux tableaux dans leurs *Concerts champêtres*... Ainsi que les Grecs avaient composé leurs théâtres de telle sorte que le rythme des beaux vers élevât leur lumière sur le fond d'un décor montueux, les Hovas ont imaginé de construire une île pour qu'elle servît de scène aux concerts et à cette fin que l'adjuvant de la musique y fît jouir plus délicatement les yeux d'un paysage où se trouvaient groupées les plus belles choses de la terre : les femmes en robes couleur de fleurs sous les arbres épais ; les palpitations des oiseaux dans les branches ; la lumière du soleil entre les feuilles et les frissons des nuages sur les eaux (1).

Faute d'avoir pu vous transcrire quelques-uns des airs que nos porteurs chantaient quand ils quittaient l'étape où des femmes avaient lavé leurs lambas, nous vous avons copié quelques-unes des affiches qu'on placarde en été à Tananarive, sortes d'invitations aux concerts où le rythme des phrases exprime assez à quel point leur pensée se module naturellement en motif musical.

Aucune ne manque à vanter d'abord le charme original et frais de l'ilôt d'Anosy où la foule doit se rassembler :

(1) Il semble à nombre de disciples de Rousseau qu'il serait intéressant de voir la musique moderne se confronter au paysage, développer ses harmonies dans l'air, devant un décor de collines, de bois et de rivières, et que ce serait une épreuve bonne à nous faire mesurer le degré peut-être excessif de cérébralité où est montée la musique, trop enclose, formée uniquement aux proportions des salles de concert et des salons : tout y est trop souvent au premier plan; la perspective manque.

UN ILOT

« Qui excite à faire une bonne promenade et des chants mélodieux qui charment l'oreille. Tous les chanteurs peuvent s'y présenter. Donc faites venir ceux du Nord, du Sud, de l'Est, de l'Ouest et faites-les entrer dans ce bon îlot. »

UN ILOT

« Quand on l'aperçoit de loin, il attire l'attention ; si on le regarde de près, il se montre agréable et lorsqu'on y arrive, on est heureux. C'est endroit non seulement sain, mais qui contient de l'air pur où on peut conduire les aveugles et les sourds. »

C'est le rendez-vous des amoureux, ainsi que le laissent délicatement entendre ces autres affiches :

« J'ai aperçu la route qu'il a prise,
J'ai vu aussi où il est entré,
Nulle part qu'à Anosy,
J'irai y voir mon chéri.
Il m'est insupportable qu'on me le dise,
Il m'est intolérable qu'on me le raconte,
Je vais me présenter moi-même,
Je veux le voir de mes yeux.
Alors j'irai donner un coup d'œil
Car à Anosy la mode ne manque point
Et c'est ce qui m'intéresse le plus. »

Et :

Ecoutez un peu.

Où est-elle, où est-elle, où est-elle, ma chérie ? Je ne l'ai pas vue depuis si longtemps, qui est-ce qui l'a cachée ?

Elle est toujours là, mais

C'est vous qui l'avez mal regardée. Pensez à elle.
C'est vous qui avez mal réfléchi. Alors sachez supporter.
C'est vous qui ne savez pas aimer. Soyez donc amoureux.
C'est vous qui n'arrivez pas au rendez-vous ; elle est déjà partie.

Hélas ! je suis donc arrivé au rendez-vous

« Mais comme j'ai trop espéré qu'elle m'aime, elle a changé d'amour. Je l'ai attendue, mais elle n'a pas comparu.

Je suis bien habitué à elle, et si je ne vois pas sa pommette,
Je soupire d'amour.
Où est donc ma chérie ? si je ne pouvais pas la voir, je perdrais la tête. »

Elles proposent des thèmes de méditation sur lesquels l'esprit de l'auditeur, flatté de musique, se laissera flotter : ce sont le plus souvent ceux de l'amour :

« Dis-moi, chérie — quel est le remède qui empêche la mort ? Dis-le à ton amoureux, — Adieu donc, amis. — Ne me dissimule rien — car je prétends avoir en toi — une amitié. — Oh ! spectateurs présents, — Je vous souhaite bonne année. — Applaudissez avec joie. — Réjouissons-nous — Car c'est un beau jour qui vaut cent. — Heureux que nous sommes de revoir ce beau jour ! »

Ou :

« *Regarde et vois*

« Si celle que tu aimes ne s'est pas égarée et, par suite, embarrassée, ne sachant quelle rue enfiler. Elle rêve de toi peut-être et accélère sa marche vers toi par celle de son cœur ; vois encore si la comète de ta vie ne t'attend pas depuis longtemps et si, sous la piqûre douloureuse des moustiques, elle ne désespère pas de te voir et si elle ne s'en va pas tout en te regrettant de tout son cœur.

« *Regarde et vois*

« Si la désirée ne t'ennuie pas en tardant beaucoup, elle a peut-être été abandonnée en route par ses amies, car elle a un petit peu boudé. Vois si ta flamme ne perd pas de temps en marchant dolentement. Allons, habille-toi vite et va la suivre : elle t'a peut-être laissé hier derrière elle.

« *Regarde et vois*

« Car, sans contredit, c'est un beau garçon, ou une charmante jeune fille que tu attends. Si tu ne la vois pas, regarde demain, elle a peut-être été surprise par le voile sombre de la nuit ou par l'orage. Attention, l'amour forcé, amis, est changeant comme le temps, et surtout l'amour déréglé est facilement dénoué : aussi, ne te presse pas trop. »

Parfois des conseils de morale sociale se mêlent à ces motifs d'amour :

« Les chanteurs en question se sont depuis longtemps envoyé des défis pour cause d'échange, qui s'est produit parmi eux ; par conséquent, ils veulent engager une lutte de savoir qu'il est à souhaiter de voir se produire, car ils sont aussi fameux les uns que les autres.

« On commencera à deux heures par des chants uniquement sans danses, vu que lesdits chanteurs sont de vieux artistes qui font leur apparition non comme des nuages qui arrivent en se filtrant ainsi que de la neige et produisent ainsi des effets engourdissants et sensationnels. »

« *Souvenez-vous que*

« On tarde de revoir ce qu'on n'a pas vu depuis longtemps. Que les amours qui ont pris racine sont difficiles à arracher. Que celui qui est abandonné depuis longtemps par une amie est mélancolique. Et que celui qui est loin de ce qu'il aime est condamné à soupirer. »

« *Souvenez-vous que*

« C'est la canne qui donne le sucre. Le paddy, le riz décortiqué. Et que c'est bien celui qui n'aime pas qui hait. Et, par contre, c'est celle qu'on aime qu'on appelle la chérie. »

« *Souvenez-vous que*

« Ce sont les crues des eaux qui rompent les digues.
Les plaisanteries outrées provoquent la lutte.
Le cœur non comprimé engendre la séparation des relations.
Et l'esprit qui ne sait pas s'assujettir conduit au malheur. »

Souvent ce sont de vraies litanies de proverbes sages, des programmes de sentences, de morale destinées à être commentées pendant la musique, car la musique touche l'homme d'une sorte de grâce où il se trouve plus susceptible de se perfectionner soi-même :

« C'est le plus beau jour, on se rappellera, en ce moment les chants malgaches d'auparavant qu'ont chantés les vieux joueurs. Ces chants les ont rendus célèbres dans le temps.

« Voici ce qu'on fera ce jour : à partir de 9 heures à une heure, on ne présentera que de vieux chants et de vieilles danses. Et à partir de une à 5, on fera valoir toutes les modes nouvelles.

« Réfléchissez donc un peu. Le temps enrouille l'amitié; seulement, pourvu qu'on s'aime au début, peu importe si on s'aimera ou non dans l'avenir, mais pensez au passé, ainsi qu'à l'avenir.

« Ecoutez donc un peu. Ceux qui ne s'aiment pas de leur vivant ressemblent aux morts, et ceux qui sont morts sans avoir fait leur volonté sont les plus malheureux; les jeunes gens non munis de travail ne sont plus des hommes, soyez donc sages.

« Gardez bien ce que vous possédez car il est difficile de chercher une autre.

« Finissez donc ce qui n'est pas fini.

« Que la main de ceux qui ont l'habitude de caresser leur ami par hypocrisie soit enlevée.

« Il faut donc supporter la discussion insignifiante.

« Il faut s'abstenir de l'orgueil pour que notre chérie puisse nous aimer tendrement.

« Réjouissons-nous donc car c'est le jour du plaisir et de la paix, nous sommes heureux de voir ce beau jour, alors, soyons ravis. »

Ce que les Malgaches recherchent passionnément dans la musique, c'est le plaisir de se trouver réunis dans une atmosphère où « rien qu'en se regardant on peut causer et se comprendre par la pensée ». Toute assemblée se constitue bientôt en chœur.

Dans les pérégrinations au fil des sentiers malgaches, nous arrivions, la nuit noire, aux étapes. Les paillotes du village étaient fermées : l'on voyait seulement aux interstices des chaumes les lueurs sursautantes des flammes ; on n'entendait pas de paroles, mais les crépitements du bois. Les bagages déposés, nos porteurs avaient vite fait d'y pénétrer. C'était aussitôt un grand babillage où dominaient les exclamations des femmes, car les bourjanes, colporteurs de nouvelles, sont bavards comme commis-voyageurs de la brousse. Des indigènes qui s'étaient déjà endormis sortaient des cases et venaient se joindre à eux, puis, tandis que les lambas mouillés de sueur séchaient devant le foyer, les voyageurs et les hôtes, à voix presque basse, entretenaient des chants qui, graduellement, s'accentuaient et s'élevaient des paillotes. Dehors, l'averse d'une lune éclatante et froide faisait paraître plus rase la terre malgache mamelonnée d'ombre et de lumière jusqu'aux horizons verdis. En marchant entre les cases, à écouter se reforcer et monter ces chants, nasillards mais puissants dans l'accord des voix aigrelettes, on sentait, par les souffles de solitude qui frissonnaient entre ciel et terre nus, jusqu'à quel point le plaisir de se voir, de se frôler, de se compter, de se rejoindre

à travers l'espace de leur île qu'ils savent très grande, triomphait dans une allégresse plaintive. Aussitôt qu'ils se retrouvent, ils cèdent au langoureux instinct de chanter en chœur comme pour communiquer d'une façon immédiate et sûre, comme pour se mettre d'accord par-dessus les différences d'usages et de dialectes, éprouvant l'intimité de leur étreinte et la fraternité de leur entrevue à l'unisson de leurs accents. Dans l'élévation des notes fusant ensemble autant que devant le feu nourri par chacun, ils goûtent la joie de réchauffer leur frilosité sentimentale en face de la vie et de la mort. (Quelques jours auparavant, après avoir passé à l'aube l'estuaire du Mangoro, si redoutable qu'on ne prononce pas un mot tout le temps qu'on le traverse, nos bourjanes s'étaient embrassés les uns les autres à mesure qu'ils s'étaient retrouvés sur la berge : ainsi se félicitaient-ils d'avoir échappé encore cette fois à la gueule du caïman, se recensant après le danger et scellant par le baiser un nouveau pacte de solidarité pour la vie qui, en quelque sorte, recommençait.) Cependant que les récitatifs interminables et nasillards confondaient en une même harmonie, dans le silence aride d'un hameau de la côte pareil à tous les autres hameaux, les voix des hommes descendus des hauts plateaux du Nord et celles des indigènes du littoral, on est mystérieusement touché du mutuel amour inspiré, on ne sait comment, au cœur de ces êtres qui, vivant presque en races étrangères, éloignés les uns des autres sur leur petit continent, se chérissent assez pour consacrer par une ovation mélodieuse la joie fortuite de se trouver réunis pour un soir en une veillée de famille devant une flambée de paille.

Toute la vie malgache, comme elle s'enveloppe continuellement de la fumée des cases, se déroule dans une atmosphère de musique : non seulement la musique met, pour ainsi dire, de l'harmonie entre les événements capitaux les plus différents de la vie, naissance, mariage, mort et retournement de cadavres, mais encore elle s'adapte à toutes sortes d'exercices et de jeux : outre les danses, il y a des pugilats en musique où des battements de tambours soulignent les coups ; l'ensemencement, le repiquage des rizières s'accomplissent sur un rythme d'ins-

truments ; la traversée des rivières où il faut effrayer de bruits les caïmans provoque des récitatifs avec chœur ; dans les fêtes, des phrases de violon interrompent à intervalles réguliers, comme une réplique narquoise, la narration volubile et nasillarde d'un conteur comique, ou les périodes sonores d'un orateur cambré ; derrière le pitre qui, de ses contorsions, de ses grimaces, de ses cris, réjouit la foule jusqu'au rire en l'interpellant d'une façon familière et bouffonne, un joueur de bobre accentue de notes piquantes les mimiques les plus drôles.

MARIUS-ARY LEBLOND.

L'HYGIÈNE DU VIOLON

CONSEILS PRATIQUES SUR L'ENTRETIEN DES INSTRUMENTS A ARCHET EN VUE DE LEUR CONSERVATION.

TROISIÈME CAUSERIE

La longueur de la portion vibrante des cordes dans les instruments à archet n'est pas arbitraire, et le soin que les anciens luthiers de l'Italie prirent de marquer par le cran intérieur des *ff* la place exacte du chevalet, montre quelle importance ils attribuaient à cette mesure. Je dépasserais le but de ces causeries en essayant de trouver les raisons qui les amenèrent à déterminer la longueur de cordes comprise entre le sillet du manche et le chevalet, à laquelle on a donné le nom de *diapason*. On peut dire, en général, qu'elle est un peu inférieure à la longueur totale de la caisse de l'instrument. Pour le violon, par exemple, si l'on admet la distance du sillet du manche au cran intérieur de l'*f*, de 32 cent. 5 m/m, la longueur de la corde sera en chiffres ronds de 33 centimètres.

Jusqu'à présent, personne n'a formulé ces raisons, et lorsqu'un spécialiste vous parle gravement de déterminer ou de rectifier le diapason, il n'en sait théoriquement pas plus que vous, mais il connaît la proportion sur laquelle ce diapason est actuellement établi, et les mesures que l'on est plus ou moins convenu d'adopter.

Sans pénétrer au cœur de la question, il est utile de ne pas

ignorer que les anciens comprenaient le diapason autrement que nous. Aujourd'hui, la mesure du diapason est uniforme, quel que soit le patron de l'instrument. Chez les anciens, cette mesure variait suivant les proportions de la caisse, de sorte qu'un petit instrument ne pouvait guère être joué par une grande main. Il est à présumer que ces modèles étaient précisément destinés à des mains mignonnes, de femmes, très probablement, sans quoi on ne s'expliquerait pas leur raison d'être.

Les écrits du temps nous apprennent d'ailleurs qu'au XVIIIe siècle, en Italie, les jeunes filles s'adonnaient, en grande partie, à l'étude des instruments à archet, et que même elles formaient, particulièrement dans certaines communautés religieuses, des symphonies réputées.

Nous nous expliquons donc aisément pourquoi l'Italie nous a légué un si grand nombre d'instruments de petit format, et nous le comprenons d'autant mieux, que, depuis quelques années, nous assistons à l'invasion de nos salles de concerts par une foule charmante de violonistes, altistes, violoncellistes et même contrebassistes, soit comme solistes, soit à l'orchestre. J'applaudis de tout cœur à cette conquête, écho de temps lointains, et je souhaite que, par l'observation de mes conseils, violons, contrebasses, altos et violoncelles deviennent des esclaves dociles et soumis entre les mains les plus frêles et les plus délicates...

De nos jours, quel que soit le patron, si la distance indiquée par le cran de l'*f* d'un antique paraît trop courte par rapport à notre diapason, on dit que l'instrument est mal diapasonné, et on déplace le chevalet conformément à la nouvelle loi. Bien heureux encore, quand on ne déplace pas les *ff* elles-mêmes. D'autre part, lorsque le manche n'a pas la dimension réglementaire, c'est ce dernier qu'on rectifie.

Du temps de Stradivarius, le manche des violons était plus court de deux lignes, et c'est à Viotti qu'on doit la dimension actuelle, nécessaire à la technique moderne.

Ici se place une objection. Si tout était calculé avec tant de précision dans l'œuvre des maîtres anciens, comment se fait-il que l'allongement du diapason n'ait pas nui à l'équilibre général de l'instrument, et qu'au contraire ce dernier y ait gagné ?

Il est aisé de trouver l'explication de cette contradiction

apparente. Les instruments anciens ne sonnaient autrefois ni mieux ni plus mal qu'aujourd'hui : ils sonnaient autrement. Le *la* étant considérablement plus bas, la tension des cordes se trouvait bien moindre, et la sonorité différente avait plus de douceur et moins de portée. Mais avec le *renversement* moderne, nécessité par l'élévation progressive du *la*, l'équilibre s'est modifié. On a donc dû pour résister à la tension plus forte, augmenter la longueur et l'épaisseur de la barre : dans ces conditions, l'allongement du diapason ne pouvait qu'être favorable à la vibration qui eût été *trop courte, trop sèche*, si l'on avait conservé l'ancienne longueur de cordes.

Ceci nous mène naturellement à ce que l'on appelle le *renversement*, et son étude nous permettra de déterminer pratiquement la hauteur des cordes au-dessus de la touche, et l'angle qu'elles doivent former sur le chevalet.

Auparavant je vais indiquer comment on calcule le diapason, et les mesures exactes qui résultent des différentes méthodes employées à cet effet.

Il y a deux manières d'établir le diapason :

1° Diviser la distance qui se trouve entre le sillet du manche et le cran intérieur de l'*f* en cinq parties, dont deux pour le manche (du sillet au bord de la table), et trois pour la table (du bord de la table au cran intérieur de l'*f*).

2° Diviser cette distance en douze parties, donc cinq pour le manche (du sillet au filet ou à l'éclisse), et sept pour la table (du filet ou de l'éclisse au cran intérieur de l'*f*).

Voici à titre d'exemple le diapason calculé d'après la première manière :

	violon	alto	violoncelle
Distance du sillet au cran de l'*f*.	0.32.50	0.36.50	0.69.50
Distance du bord de la table au cran de l'*f* (3 parties) ...	0.19.50	0.21.90	0.41.70
Distance du bord de la table au sillet du manche (2 parties)	0.13	0.14.60	0.27.80

Dans la pratique et particulièrement en France, on emploie la seconde manière, en prenant pour point de division l'éclisse qui donne une base plus constante que les filets, la place de ces derniers n'étant pas fixe. Puis dans la pratique encore, ou

plutôt dans la construction ou divise ainsi : 1° du sillet à l'éclisse; 2° du bord de la table au cran intérieur de l'*f*.

Depuis quelques années on est à peu près tombé d'accord sur le diapason des instruments du quatuor, particulièrement en France et en Angleterre. Malgré cela il circule encore une masse d'instruments mal diapasonnés.

Les mesures qui répondent le mieux aux besoins de l'exécution et sont le plus en harmonie avec les dimensions moyennes de la main sont :

	VIOLON	ALTO MOYEN	ALTO Grand Modèle	VIOLONCELLE Moyen	VIOLONCELLE Grand Modèle
Du sillet à l'éclisse	5 pouces moins 2 lignes	5 pouces plus 3 lignes	5 pouces plus 4 lignes	10 pouces plus 4 lignes	10 pouces plus 5 lignes faibles
Du bord de la Table au cran intérieur de l'f	7 pouces plus 3 lignes	8 pouces	8 pouces plus 1 ligne	14 pouces plus 10 lignes	15 pouces

On remarquera que les mesures ci-dessus sont données en pouces et lignes, la lutherie française se servant encore aujourd'hui exclusivement de nos anciennes mesures. Il est facile de les ramener au système métrique en se rappelant que le nombre de divisions de l'unité est 12 et que la ligne contient approximativement 2 $^{m}/_{m}$ 255.

(*A suivre.*) LUCIEN GREILSAMER.

La Théorie musicale des Civilisations

De RICCIOTTO CANUDO

« Or, Claude Debussy est un précurseur... »

Le noble aspect d'un penseur — la seconde figure divine que j'aie cru rencontrer au hasard des durs contacts occidentaux — plus inquiet qu'exalté, plus étroitement renfermé dans la pure, enfantine clarté de son rêve, de sa passion réfléchie, que délirant et inexact apôtre des communes religions du succès — un tel homme, digne à la fois de toutes les sympathies et de toutes les haines, si son génie doit un jour trahir la jeune confiance que, sans aucune réserve de pudeur, notre amitié met en lui — il me plaît de le découvrir ici.

Le livre de l'*Homme* de Ricciotto Canudo appelle la violence de toute critique qui ne veut pas le comprendre. Capable de peupler un Panthéon nouveau par tout le dynamisme lyrique de sa métaphysique constructive, il demeure concis dans ses termes, et riche, au demeurant, d'un monde d'idées communes que réalise mieux pour nos sens une toute merveilleuse invention plastique. La marche et la portée d'un tel livre se définissent,

(1) Ricciotto Canudo. *Le Livre de l'Evolution.* — L'Homme, *Psychologie musicale des Civilisations.* — Paris, Sansot, MCMVIII.

elles ne se font pas sentir. L'auteur en a donné une nette explication dans la courte préface qui l'annonce et qui le pourrait mieux résumer :

« Dans ce livre de l'Evolution je présente une métaphysique « musicale des civilisations... Ici je suivrai l'Homme, mani- « festation suprême et mobile de la Nature dans sa marche dite « de l'Orient vers l'Occident et j'expliquerai l'âme et l'ordre de « ce mouvement en prenant comme paradigme de la vie la « musique ».

Et plus loin :

« Je vois, le premier, l'évolution de l'Homme à travers la mani- « festation que je considère comme la plus synthétique, la plus « représentative de l'activité humaine ; la vie musicale des « peuples. » (L'auteur expliquera en effet par ailleurs que toute la politique légiférante, guerrière et commerciale ne lui semble qu'une simple apparence du fatum esthétique de chaque moment de l'histoire commune.)

Une telle position de l'esprit procède immédiatement de Schopenhauer — du moins dans la partie positive de son œuvre — et par là du Kant de la *Critique du Jugement*, mais elle procède de Schopenhauer à travers Nietzsche. Aucune phrase de cet ouvrage ne me paraît plus émouvante que ces brèves lignes de l'avant-propos qui sont, plus que le codex de la jeune pensée contemporaine, la parole même de l'avenir : « Je continue la « conception de vie de Frédéric Nietzsche... Nietzsche rêva « une *reconstruction du Mythe pour exalter une race*. C'est cette « aspiration que j'ai continuée en regardant à travers elle toute « l'histoire et en particulier l'histoire et la gloire de la race médi- « terranéenne : du bassin de la Méditerranée, berceau du « monde moderne. »

Ceux qui liront l'*Homme* avec la pensée d'y découvrir une explication aux faits de notre civilisation occidentale, même vus au travers de la musique, ceux-ci seront déçus — ceux qui liront le livre croyant y trouver les raisons mêmes de l'évolution se tromperont — mais ceux qui, ayant voulu embrasser d'une vue d'ensemble tout ce qui fait l'intérêt de la vie dans l'avenir et dans le passé, auront perdu courage devant l'infini enchevêtrement du processus du Temps et de l'Hypothèse toujours réalisable, ceux qui auront mis une mystique confiance dans les données harmoniques de l'existence et de l'action,

ceux-là découvriront ici le commentaire lucide, l'explication de leur rêve et, d'un seul coup, se trouveront fixés dans la plus puissante, la plus féconde direction de leur pensée qu'il leur ait été permis d'espérer au delà de toutes les critiques données de la connaissance : Hume et Kant.

Ce livre est une hypothèse et c'est justement par là qu'il vit. Qu'on imagine ce qu'il y a de singulier dans la vie interne de l'esprit classant et déclassant des faits qu'il « réalise isolément » pour son propre plaisir — et sa propre nécessité, car sa nature le demande (l'ensemble des faits perceptifs crée l'esprit) — établissant, si l'on veut encore, des barrières *entre* et dans « ce qui coule » quand bien même le tout du Temps, de l'action est éternel, que nous y puisons seulement la matière de nos songes — si l'on préfère : quand la représentation est *continue* et que les images, les idées dont nous parlons (même concepts généraux elles en sont la réapparition) ne sont que des tranches postérieurement définies dans la réalité perçue — troisième condition de penser que Kant négligea de nous faire sentir au delà et peut-être préalablement aux formes premières qui semblent s'engendrer automatiquement et parallèlement à elle : l'Espace et le Temps. Je m'excuse de l'obscurité nécessaire. Or c'est cette nature même de l'esprit — identité musicale (1) au plus haut chef — qui pousse à affirmer que le point de départ de l'*Homme* est une idée profonde.

Musica est exercitium metaphysices occultum
inscientis se philosophari animi.

SCHOPENHAUER.

Telle est l'épigraphe de ce livre.

Le style, dit l'auteur, en est fait particulièrement de visions, d'intuitions positives et de reconstitutions lyriques. Il ne

(1) Harmonie réelle dont nous ne réalisons les parties que vis-à-vis de la raison. On conçoit que l'oreille de l'enfant, une fois formée, ne demeure jamais en repos. De même pour la conscience. Mais il y a plus : la perception sensible est limitée *à son origine* par des conditions matérielles : intensité vibrante (?) de la cellule motrice ayant un début et une fin — *la pensée, non.*

faudrait pas s'abuser pourtant et supposer que la richesse du style supplée à la déduction forcément subjective des termes. Chaque image y révèle une importante volonté d'admonition, chaque ensemble intuitif recouvre un parallélisme d'idées ou une intention démonstrative.

La conception même du plan oratoire de l'ouvrage est d'un dynamisme intense dans sa simplicité — style en mouvement. La paraphrase lyrique de la vie première de l'humanité se transpose au mode historique, puis au critique à mesure que l'on se rapproche des modes communs de notre sensibilité. Cette application des naturelles qualités réactives de l'esprit vis-à-vis des œuvres du passé paraîtra un effort méritoire pour ne pas retourner au néant commun. Quoi de plus vide en effet, de plus dénué de réelle, fécondatrice valeur que cette application, où nous sommes accoutumés, des positions critiques de l'esprit et des objets qui souvent meurent à notre imagination de l'absence totale de données positives ?

J'ajoute que, si l'on veut bien s'en rendre un compte exact, le processus même qui va de l'état lyrique à l'état critique en passant par l'analyse historique est le processus même de l'esprit à propos de toutes ses représentations vitales. L'imagination est le fondement même de l'analyse rationnelle. Si Kant livrait le fond de sa pensée quand il écrit sa première Critique il donnerait l'imagination-volonté comme raison principale de l'être. (Il le fait presque dans les *Prolégomènes*, Ch. II, App. II.) La méthode de *l'Homme* se justifie donc, je crois, en considérant la nature de l'esprit. On peut donc le lire sans craindre d'entreprendre un inutile pèlerinage au domaine des nécessités hypothétiques. Pèlerin passionné, certes il faut l'être ! Et combien s'en voudraient de n'avoir pas osé leur effort quand le Temps aura marqué de son doigt la divinité de nos rêves ? — Il est vrai que la mort est une autre sagesse...

Je n'exposerai pas ce livre : il faut le lire. Je ne le critiquerai pas — toute critique est en fonction dans la préface — une préface, je l'ai dit, qui ne prépare rien, mais qui, une fois qu'on a lu, éclaire tout. Ainsi d'un autre livre fameux.

Possédons-nous donc les Prolégomènes de la Métaphysique future ? Une extraordinaire volonté symbolique fait de l'ouvrage un problème plus encore qu'une démonstration. Un manque partiel de méthode dans la synthèse, qui se fond dans la puissance organique de l'Idée, l'exotisme fâcheux de certaines formules qui se replient naïvement et se referment en elles-mêmes sans vouloir aucun au delà, des répétitions nécessaires, une écriture si riche de mouvement qu'elle tourbillonne d'idées, cette puissance géniale enfin qui ne s'interdit pas la possibilité d'être inexacte pour chacune des idées qu'elle exprime, voilà le côté obscur, à peu près inévitable, de l'œuvre. Mais que ceux du moins qui n'auront pas un cycle d'idées générales *égal* à lui opposer daignent le suivre ! J'aperçois une armée. Un tel écrivain me paraît de la race des divinateurs, un de ces êtres « paradisiaques » qu'il nomme lui-même « vibrant en pleine lumière » sans souci des contingences. La foule des opinions qui se pressent sans nécessité apparente, caractéristique d'un esprit créateur, contraint à chaque instant de son invention de repérer son effort, cette classification généreuse des notions historiques, nécessaires dans leur vulgarité (chaque terme de la politique apparente prend une couleur naturelle à ses yeux), cette jeunesse triomphale enfin d'un esprit qui, ayant longtemps souffert, longtemps réfléchi, se livre définitivement sans souci, ni des haines, ni des mesquines rivalités de son milieu, voilà ce qui nous fera aimer l'auteur de *l'Homme* et son livre. Une telle philosophie musicale est un très fort essai — inattendu — et plus encore que cet ouvrage, qui n'est plus le premier, la vigueur non tarie d'une telle pensée nous donne le droit de considérer l'avenir avec joie.

Je voudrais que l'on puisse retrouver tout l'intérêt du livre de Ricciotto Canudo dans l'exposé d'une part de ses théories.

Après avoir évoqué et lyriquement traduit l'origine insoupçonnée de la danse et du chant « grandes ailes ouvertes dans « le ciel sur tous les gestes de la vie humaine », après avoir exalté l'identité orgiaque de toute primitive sensation musicale, sa valeur traductrice de la volonté harmonique de la Terre — joie

uranique — l'auteur nous transporte dans le monde naissant d'Israël.

L'hymne des femmes servantes chantant leur joie au châtiment marin de Pharaon, au châtiment exemplaire dans les eaux rouges, par la main du Javeh qui se souvient, — tel est le premier document d'une musique qui ne meurt pas avec sa propre création : une terrible, victorieuse ivresse de haine l'engendra, c'est pourquoi il demeure. Cependant plus à l'Orient, plus au Sud, des peuples sont aux prises avec le Secret immortel : ils rêvent, et c'est pourquoi aussi la musique des Hindous refuse de guider ses effluves dans un sens de plus humaine volonté.

Le Pélasge, traînant avec lui l'horreur de sa migration forcenée, « féconda l'Hellade et mourut ». L'Hellène, enfant libre, accepta le destin farouche de son hôte et en fit une joie : orgueil de la Niké, délire de sa propre vengeance. Fils naturel de toutes les nécessités acceptées de la vie il tourna en forces toutes les passivités de son ère. « Des milliers de vengeances étaient à accom-« plir, toutes les vengeances de la terre que l'angoisse orientale « avait accumulée dans un seul héritage pour les créatures « libres et nouvelles de l'Occident. Il fallait affirmer la puissance « de l'homme et la sainteté de l'orgueil. » Le culte de la forme, l'exaltation de toute humaine vigueur, voilà ce que traduisaient les premières tentatives lyriques des pasteurs — trop faibles encore et trop subjectives.

Mais bientôt l'hymne orgiaque magnifia son action. On dédaigna le cantique délirant et la saltation autour du thymèle. « Le peuple aimait le grand spectacle nouveau où l'ode et l'épopée « étaient mêlées dans ses luxueuses aspirations de vie. La danse « silencieuse des choristes, dirigée par le cri aigu du coryphée, « harmonisait tous les corps dans un mouvement unique et « rythmé. Ils formaient tous une seule image, ondoyant en « cadence selon l'expression et la force de leur fureur. Puis, « les bouches ne pouvant résister longtemps à la violence du « nouveau délire dithyrambique, les danseurs chantaient dans « une belle ordonnance. »

Le chant triompha toujours plus de la musique. Le festin pastoral n'existait plus. Bientôt « la danse qui était l'orchestre « des premiers chants, céda sa place aux bois et aux peaux « sonores... La musique et l'orgie naïve sont devenues désormais « maîtresses des rythmes et des combinaisons savantes ».

Je désirerais ne pas poursuivre davantage un exposé qui n'a guère de sens, puisque — il faut le répéter, quitte à sembler odieux d'affirmations, — dans un tel livre toute parole est essentielle, aucune épithète, aucune digression ne paraît susceptible d'être retranchée. On peut le concevoir différent, on ne peut pas le supposer autre. Comment, dans ces conditions, suivre l'auteur quand il nous conduit au rapprochement de l'hymne orgiastique et de l'Idée à mesure qu'une nouvelle aube d'angoisse étreint l'Occident ? Le Christ né, c'est la fin : un couronnement de misère en la douleur de ce cœur très ancien. Mais « il raconta son rêve « et ses paroles furent comme la semence à l'eau dans les cœurs « arides ; elles engendrèrent la vie. Puis il mourut ».

Et, tandis que les aigles romaines se jettent sur l'Orient à la recherche de la lumière impossible, « des souterrains de la ville « impériale en joie montent des chants longs et tristes, d'une « longueur qui semble s'éloigner vers l'avenir... »

C'est un calme nouveau, une volupté nouvelle. « Les Chrétiens « ne dansèrent pas. Le corps qui avait trop vibré, devait s'im- « mobiliser pour laisser s'épanouir, dans l'air enfin tranquille, « la fleur de l'âme. Toutes les valeurs humaines se transfor- « maient. La vengeance devenait le pardon... *La Danse s'im- « mobilisait dans l'Extase.* » Cependant comme l'âme païenne nécessairement avait évolué, s'assombrissant vers la tragédie, de même la solidarité chrétienne se réclamait de la complexité de son expérience pour réaliser une langue nouvelle : aspiration à la polyphonie. La religion triomphante, les croisades déchaînèrent la printanière marée de l'*ars mensurabilis.*

Le peuple chrétien voulait sa tragédie. « Elle était dans sa « mémoire classique... acquise par l'esprit humain », elle ne pouvait s'ensevelir avec les ruines de pierre. Ce furent les Mystères. Mais comme le sentiment tragique de la divinité s'humanisait dans la chair, la chair se réveilla. Du nord vers le sud les trouvères levèrent les clairs étendards de la *Gaya scienza.* La religion extériorisée ne fut plus d'aucune entrave pour la joyeuse fièvre des hommes. « On vit des miracles : Giotto et Dante... « Adam de la Halle... Et ce fut en 1285 à Naples : la naissance « de l'opéra. »

« Les cœurs aussi étaient trop troublés par les nouveaux « désirs des esprits trop simples... L'automne éclata. Tout deve- « nait mouvement. » Pendant une certaine période on n'avait

conçu le portrait que sur un fond inspiré par une divinité. Peu a peu on supprima le fond : « l'Homme seul resta ». On revient à l'antique idéal, on le copie, on l'enrichit. Dans cette exubérance le Christianisme brûle son fonds. — La musique suit toute cette évolution. Des Flandres elle s'épanouit aux cités italiennes : Tinctoris, Willaert, Goudimel, soutiennent d'une flamme nouvelle et généreuse le génie enfant de Palestrina. L'Eglise réagit. Il est trop tard : Luther est là. Et tandis que « Luther avec le choral surgissant de la polyphonie ouvre le « chemin à un peuple de génies, dans la chapelle Sixtine le « musique divine de la *Missa Papa Marcelli* affirmait le « triomphe de l'homme seul ». Le double courant était né : l'événement typique surgit bientôt.

Avant Palestrina la danse triomphait ; ses airs prenaient partout des noms particuliers, noms de provinces ou de caractère. Ce sont eux qui vont engendrer au delà du système primitif de la Sonate, le Concerto et la Symphonie. Mais ce besoin d'action avait appelé l'existence de phénomènes dramatiques nouveaux : à Venise, le Madrigal ; en France, les Ballets et les Mômeries. C'était trop peu pour l'âme naissante. Palestrina avait purifié l'âme musicale. Son dernier cri théiste ensevelit le lourd soupir de l'Eglise devant les nouveaux joyeux efforts des individus. Les mystères étant morts, la musique s'adressa de nouveau à la tragédie sauvée par les érudits byzantins de l'effroyable assaut des torches ottomanes. « En 1594, l'année de la mort de Palestrina, la tragédie en musique *Dafné* de Jacopo Péri triompha. » C'était le premier drame musical.

Il faut renoncer définitivement ici à accompagner l'auteur dans cette étonnante entreprise d'embrasser d'un seul coup d'œil l'évolution du drame musical de Monteverdi à Wagner, puis à Debussy. Les quelque deux cents pages qui suivent et qui forment peut-être bien à ses yeux la partie essentielle de son ouvrage, réalisent le plus durable effort que je crois apercevoir pour concilier tout ce qui nous apparaît philosophiquement divergent dans l'évolution des formes humaines. Le souci de se relier à une loi esthétique générale maintient la démons-

tration dans une manière de rigueur apologétique qui ne laisse pas d'impressionner.

Que Monteverdi, par génie et résultat nécessaire de tant d'ambitions solidaires, que Monteverdi ait réellement créé notre âme musicale, peu le voudront contester. Que la musique à sa suite envahissant tous les domaines se soit étendue du plus héroïque de l'art jusqu'au plus inférieur, c'est une constatation qu'a dès longtemps imposée l'étude des données communes de notre esthétique. Mais nous retrouvons déjà, à propos de l'opéra-ballet une théorie de la Danse et sa définition en tant que commentaire individuel, féminin et plastique de la musique. « *L'effort de la matière féminine pour devenir musique* » peut enseigner quiconque s'inquiète de la triste indifférence de notre orchestique moderne. — Il faut passer. — L'auteur nous conduit ensuite vers la seconde étape du drame musical moderne : Wanger. La querelle des Bouffons met en cause dans les pays latins la définition même de la musique.

Et c'est là que nous voulons suivre la pensée de l'auteur : « La musique, en tant que faculté essentielle de l'homme, doit « être expliquée dans sa *substantia* devant l'intelligence humaine. » Laissons toute leur vigueur aux explications de Ricciotto Canudo :

« Il y a certaines musiques qui répondent à des états d'âme « précis... d'autres qui se nourrissent de certaines essences obs- « cures et se perdent dans l'inconscient... — L'émotion que « nous ressentons de ces musiques, qu'elle soit joyeuse ou dou- « loureuse est l'impression provoquée par la connaissance... « Tout ce qui dans des nuits lointaines fut comme un rythme « enveloppant notre rythme de vibrations ou fut précisé par « une image durable dans la mémoire ; tout cela se dégage, est « *libéré* par la représentation synthétique, et par cela évoca- « trice, de l'œuvre d'art. La joie ou la douleur que nous croyons « ressentir — aspects différents de la connaissance — est plus « ou moins grande selon notre sensibilité. Mais les images... sont « bien ce qu'on appelle des sentiments ou des sensations que « l'œuvre d'art objective devant nous lorsque le phénomène « de libération est accompli par la puissance de l'évocateur.

« Ce phénomène sensoriel de la musique agissant sur celui « qui l'entend est identique à celui même de tout art... »

Suit un rapprochement du mécanisme de l'émotion musicale et de celui — moins profond — de la parole :

« Mes images (résultantes de ma volonté — facultés d'assimi-
« lation et d'élimination) sont en celui qui m'écoute s'il est
« capable de me comprendre... de contenir mon idée en lui.
« L'action projetée de ma volonté ne fait que tendre à des
« images que, par l'influence diverse de ma parole, je veux
« imposer à un organisme intellectuel, afin de les soulever de
« sa subconscience, en le forçant à les formuler jusqu'à ce qu'il
« en ait connaissance... *Il faut naturellement que celui qui*
« *m'écoute oppose une résistance à mes paroles*, résistance
« dérivante de sa culture et de toute son idiosyncrasie, pour
« qu'il puisse réaliser le modelé idéal de mon discours. » Le phénomène musical présente les mêmes nécessités et les mêmes lois. « La musique est la suprême subtilisation concevable de la
« matière terrestre (effort de libération vie. Les énergies de
« l'univers veulent être libérées). Elle est semblable à la lumière
« et comme la lumière elle enveloppe la vie. »

La musique suggère, ne définit jamais : c'est le véritable langage de l'inconscient. « Sa force de divination et d'impulsion
« n'a pas de bornes. Elle suit l'Homme et la Nature... devient
« riche de toutes les formes que l'Homme découvre dans la
« Nature... que l'Homme surprend, poursuit, écrase dans sa
« marche en avant vers l'infini stérile de la Nature .»

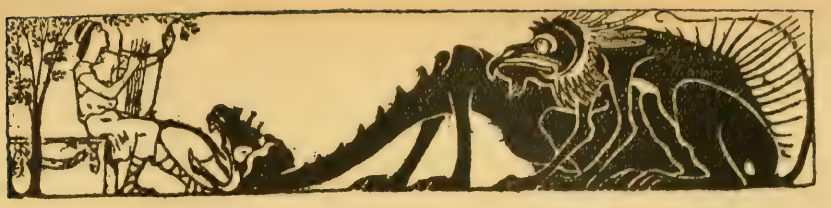
« *L'âme est la forme du corps* », annonce Aristote. Il faut se rallier en même temps à la définition de l'HOMME : *la Musique est la forme de l'âme.*

Je préfère m'arrêter ici. Il faut avoir compris, ou le vouloir. Rien mieux qu'une lecture ne peut renseigner sur la portée exacte d'un livre qui présente de prime abord l'intérêt des données non communes. Et il est plus sage de ne pas lasser par avance le plaisir qu'apportera la lecture des pages sur l'évolution de l'âme occidentale : Beethoven et Wagner. La préparation de l'*Atmosphère Musicale*, le rôle probable de Debussy et la définition de la *mélodie* seront la source de curieuses digressions mentales pour ceux qui auront suivi l'auteur avec attention. Il nous conduit plus loin même que le drame d'idée, vers la synthèse suprême de tous les arts, aux portes de l'avenir, dans le *Théâtre métaphysique*.

Du moins ceux qui, ayant parcouru ces pages, auront annoncé un éloge, se seront trompés. Tout éloge crée un adversaire : l'éloge n'est que le plus médiocre blâme des modesties. Mais la vérité crée sa loi.

J'appelle les raisons du Destin et, les deux mains loyalement tendues vers la tendre impassibilité de l'avenir toujours généreux, je lui demande de justifier mon rêve, sachant que toute la saine, inégalée puissance des conjonctures sentimentales de l'être ont porté plus de fins devant la raison humaine que les discussions des écoles — certain de me réjouir justement dans la double richesse d'affirmer que celui-ci est un homme — et qu'il pense.

JACQUES REBOUL.



LE MOIS

LE CHANT AUX CONCOURS DU CONSERVATOIRE

Cinquante-six voix à entendre ! Voici l'occasion de réfléchir sur l'enseignement du chant, se rendre compte du développement ou de la décadence de certaines voix qu'on réentend à ces concours. Certainement, les défauts s'exagèrent par l'effet de l'émotion, et pour la même raison les qualités, selon les natures, ne se révèlent pas toutes ; les concurrents et leurs camarades ont trop de préoccupations, trop d'inquiétudes pour donner toute la mesure de leur talent, mais quand même on peut se rendre compte de la différence de l'enseignement, des résultats obtenus et de l'intelligence musicale, des tempéraments artistiques de toute cette jeunesse chantante.

Au premier concours, celui des hommes, considérons d'abord la classe de M. Hettich : le baryton, M. Combes (second accessit), concourt dans *Dardanus*. C'est une voix assez forte et assez travaillée, dont le timbre n'est pas saillant, mais l'articulation nette, l'exécution soignée, réfléchie.

La voix du ténor, M. Coulomb (premier accessit), sans être riche en timbre est très bien placée, sa façon de dire est très intelligente ; c'est un des rares qui ne cherche pas à grossir sa voix, sait s'en servir et avance admirablement le son. Son interprétation d'*Adélaïde*, très musicale, était un peu pâle, quoique nuancée. Il nous semble qu'il peut devenir un excellent chanteur.

La plus jeune et la plus belle basse du concours est celle

de M. Dupré (second accessit), qui chante un air fort beau et fort difficile de la *Passion de Saint-Mathieu*. Le poids de la voix est un peu fort pour les minces épaules de l'artiste, mais elle est pleine, fraîche et a cette légère coloration nasale, particulièrement impressionnante dans la voix des basses. La justesse, la musicalité et l'intelligence sont hors de doute. Les valeurs ont manqué dans son exécution, mais on sent un plan. Pour le moment, sa respiration paraît un peu courte.

La voix de M. Villaret (ténor) est très agréable, ronde, mais un peu sourde. Les demi-teintes sont très jolies. Il exagère trop les nuances, les souligne au point de détruire l'impression. En cherchant plus de simplicité, il peut, croyons-nous, obtenir un joli résultat, puisqu'il est capable de dire avec ntelligence et charme. (*Le Déserteur*).

La classe de M. Cazeneuve envoie au concours le ténor arménien, M. Chah-Mouradian (premier accessit). L'émotion le gêne visiblement au commencement de l'air de *Joseph* et il manque même de justesse, mais il se domine. Il ne déploie pas toute la force de sa belle et chaude voix assez posée, il nuance beaucoup son air et donne de touchantes et douces demi-teintes. Son côté faible est la prononciation.

La classe de M. Lassalle présente le baryton, M. Vaurs (second prix) et la basse, M. Audiger. Le premier chante un air bien fâcheux de *Polyeucte*. Il a dû posséder un très beau timbre, mais que la voix est forcée ! Il prononce indistinctement, on croirait, en l'écoutant, que la voix est entre les joues. Il y a une certaine chaleur dans l'exécution, qui dans l'ensemble est banale.

La basse de M. Audiger est assez dure, forte, la sonorité est belle ; on comprend difficilement les paroles. La façon de chanter n'est pas intelligente. (*La Fête d'Alexandre.*)

La classe de M. Duvernoy envoie M. Paulet (premier prix) : voix de ténor aigu, mince, quelque peu nasale, mais c'est un excellent musicien et il dit agréablement l'air d'*Alceste*.

La classe de M. Dubulle : M. Jourde (second accessit), une belle basse profonde, une voix assez complète, beaucoup de tempérament, a énormément à travailler, surtout pour ne plus chanter en amateur. (*La Reine de Saba.*)

La voix gutturale de M. Taréria (ténor) pourrait être agréable dans les demi-teintes, surtout vers le médium,

mais il force les notes élevées. Son exécution de l'air du *Freischütz* ne présente pas d'intérêt. Son camarade de classe, M. de Laromiguière, une basse agréable, musicale, assez ronde, risque de perdre cette dernière qualité importante et rare, puisqu'il force sa voix, et le résultat est là : les notes élevées tremblent beaucoup. Il chante l'air de *Paulus* avec un certain soin de l'exécution.

La classe de M. Engel envoie deux sujets. M. Imbert (second accessit), dont la basse est grande, malheureusement très forcée, chante l'air de *Hippolyte et Aricie* avec peu d'intelligence musicale.

M. Eojeat possède une voix, mais est-ce la faute de l'air, qu'il ne comprend pas (*La Résurrection* de Hændel), son exécution saccadée produit une impression plutôt amusante.

Faut-il vraiment demander du classique à ceux de ces jeunes gens qui, faute de culture musicale et de goût naturel, ne peuvent l'interpréter ?

Est-ce que cela peut être utile à leur développement musical, puisque c'est un désagréable devoir, tandis que, dans un air banal du répertoire, qu'ils sentent mieux, ils seraient à leur aise ?

La classe de M. de Martini : M. Teissier, la plus belle voix de baryton (second prix), quelque peu forcée; son exécution, la plus accomplie, est très froide (*Elie*). M. Castel manque.

La classe de Mme Rose Caron présente M. Laloye (ténor). On devine à la suite des trois concours qu'il a un très bel organe, généreux et chaud, mais toutes ses qualités sont couvertes par tant de défauts que les belles notes arrivent à la surprise de l'auditeur. La joie n'est pas longue, les notes étroites, serrées, gutturales, le zézaiement continuel reviennent vite. Il a énormément à travailler, n'a aucune idée du style (ce serait du luxe à lui demander); chante les *Abencérages* presque un demi-ton plus haut et continue assez longtemps de même. L'accompagnateur aurait pu même dissimuler cette erreur en transposant tout l'air d'un demi-ton plus haut.

La classe de M. Manoury envoie le baryton M. Ponzio (premier accessit), qui est en progrès sur l'année dernière. La voix est assez ronde, sympathique, bonne, mais fait l'impression d'être boursouflée, grossie, la prononciation n'est pas

claire, ni l'exécution bien intéressante. (*Les Indes Galantes.*)

Quoique malade ou peut-être terrassé par l'émotion, la voix de M. Decourcelle ne fait pas mauvaise impression. C'est un ténor large de caractère, agréable dans tout le registre, à l'articulation très nette. Il chante *Hérodiade ;* mais l'exécution est complètement entravée par la peur.

De la classe de M. Lorrain, nous avons manqué MM. Bellet et Félisaz (deux seconds accessits). Le troisième de la classe, c'est M. Collard, un ténor à la voix un peu larmoyante, qui exécute assez bien l'air de *Freischütz* et paraît avoir une respiration assez travaillée.

La plus belle voix de ténor du concours est incontestablement celle de M. Chah-Mouradian. Comme intelligence musicale se distinguent MM. Coulomb, Paulet et Villaret.

Parmi les barytons, aucun de véritablement intéressant, pas d'individualité saillante, attachante, personnelle. Le plus prêt, le plus honnête est M. Tessier.

Deux basses paraissent avoir un bel avenir : M. Dupré et M. Jourde, pourvu que le goût du dernier s'améliore.

En résumé, peu de grandes qualités vocales, quantité de voix forcées, peu de culture musicale, de goût et de tempérament.

Dans l'ensemble, la classe de M. Hettich apporte un grand soin dans le plan de l'exécution, les voix ne sont point forcées et leur développement prend un chemin rationnel. (MM. Coulomb, Dupré, Combes et Villaret).

Parmi les femmes, trente-cinq concurrentes, dont deux malades !

Commençons par la classe de M. Cazeneuve, qui fournit l'élément le plus intéressant comme voix et comme développement artistique. La première place comme soprano dramatique revient à Mlle Le Senne (second prix), qui chante intelligemment, d'une voix solide, comprend le style, mais c'est un peu froid (*Renaud*, de Sacchini). Mlle Kaiser (second prix), le second soprano dramatique, dont le timbre est très sympa-

tique. Pourquoi pousse-t-elle tant sa voix, si harmonieuse de nature ? Elle a beaucoup de tempérament dramatique. Un petit défaut à signaler : elle ouvre en général trop les *e* muets (*Fidelio*). Mlle Cebron-Norbens a la voix charmante de soprano lyrique, avec beaucoup de virtuosité dans la diction, très adroite, mais maniérée dans l'exécution. Son métier vocal est loin d'être achevé, la voix tremble, elle pousse les notes élevées, l'égalité manque. Paraît être une nature remarquablement douée, très intelligente, sans réelle distinction artistique. (*Thésée* de Lulli.)

Le contralto de Mlle Sylla est très fatigué, elle exécute l'air d'*Orphée*, dans les nuances *p* et *pp*, avec beaucoup d'acquis et d'assurance. La version d'*Orphée* n'est pas celle du théâtre, cette dernière est plus favorable comme paroles.

Le mezzo dramatique de Mlle Wiltz est assez intéressant comme timbre, sourd dans la région élevée (la langue paraît être un grand obstacle pour cela). Elle a tort de s'attaquer à des morceaux élevés de tessiture, qui demandent une trop grande tension vocale. (*Obéron.*)

Mlle Vivier des Vallons chanta l'air de *Judas Macchabée* avec mauvais goût, en poussant l'aigu plus haut que ce n'était demandé ; presque pas de médium ni de grave.

Toutes ces six chanteuses ont des façons différentes de chanter, mais excepté la dernière, elles sont intéressantes, individuelles, et cette liberté de l'enseignemet fait honneur à M. Cazeneuve, qui laisse se développer les tempéraments artistiques et les voix sans vouloir les mouler de force dans une certaine forme, comme c'est le cas pour d'autres classes.

Celle de M. Engel présente deux élèves : Mlle Arné, mezzo, qui chanta en détonnant l'air d'*Orphée*, a un bon médium et paraît en progrès, pour le goût surtout, et Mlle Amoretti, un clair, agréable et surtout très intelligent et adroit soprano léger, qui phrase d'une façon charmante la *Belle Arsène*. Peut-être la sonorité deviendrait-elle plus arrondie si la chanteuse n'ouvrait pas démesurément la bouche en largeur.

La classe de M. Hettich, si remarquable au concours d'hommes, envoie trois sujets : Mlle Gabrielle Demougeot (second accessit), une jolie coquette à la voix de soprano élevé, d'une sonorité quelque peu aigre, qui a du charme et des intentions dans l'interprétation. (*Don Juan.*) Mlle Pradier

(premier accessit), un soprano élevé aux demi-teintes délicates, aimable et sans tempérament (*Hippolyte et Aricie*) et Mlle Daumas (second accessit), dont la voix tremble, n'est pas juste, de sonorité terne, mais a déjà un certain acquis. (*Alceste.*)

Dans la classe de M. Dubulle, nous rencontrons une chanteuse d'une voix si remarquable, qu'elle remporte le premier prix à l'unanimité en chantant le *lied* de Saint-Saëns *La Cloche* : Mlle Alice Raveau. La pâte de sa voix de mezzo est tellement riche, tellement naturelle et personnelle (cette dernière qualité manque tant au concours), son assurance musicale si évidente, qu'on est obligé de la placer immédiatement à part. Mais elle a encore beaucoup à apprendre, son médium et le grave se déplacent facilement, se voilent, la diction a besoin d'être beaucoup soignée, le piano ne tient pas encore, les notes élevées sont captivantes de vibration, de beauté et d'audace. Vu sa grande jeunesse et ses qualités si remarquables, dans un ou deux ans, elle peut être complètement formée comme artiste.

La suivante de la classe, Mlle Panis, un soprano dramatique, chante *Fidelio*. Belle et sérieuse voix un peu déformée par l'enseignement, étrique ses notes élevées.

Ensuite Mlle Bonnard, joli soprano lyrique au timbre argentin, paraît très inexpérimentée et manque souvent de justesse. (*Création.*)

Dans la classe de M. Duvernoy, Mlles Gustin, Jurand et Mme Renaux ont des défauts communs : les voix tremblent, sont en général grossies et forcées. Mlle Gustin (second prix), possède un beau profond mezzo, chante simplement, sans pose, un air de *Héraclès*, la diction n'est pas claire. Mlle Jurand, un soprano léger, a beaucoup perdu depuis l'année dernière, chante avec brutalité un air démodé de *Semiramis*, de Rossini, déjà bien déplaisant à entendre et surtout avec cette interprétation et ce manque de justesse. On devine certaines qualités naturelles, mais comment les retrouver maintenant ?

Mme Renaux (second accessit), soprano lyrique à la voix froide, un peu anémique, chante un air d'*Œdipe à Colone*, très honnêtement.

La classe Lassalle a Mlle Bourdon (second prix), très joli

et fort soprano lyrique, beaucoup de richesse et de variété dans le timbre qui a quelque chose de rafraîchissant, une certaine nervosité artistique, en progrès depuis l'année dernière, ne calcule pas assez la justesse du son. (*Alceste*). Mlle Yvon a un soprano doucereux, au médium et au grave faibles, a beaucoup à apprendre. (*Les Noces de Figaro.*) Un contralto intéressant, Mlle Alavoine (second accessit) : la voix n'est pas assez homogène, manque d'appui, le timbre paraît quelque peu cassé, mais elle apporte une note personnelle ardente dans l'interprétation de *Mitrane* de Rossi, qui la met à part.

La classe de Martini présente Mlle Billard (premier accessit), inférieure à son dernier concours. Cette voix de soprano délicat et poétique est déjà plus gutturale, l'interprétation a perdu un certain charme d'inexpérience. Pourquoi s'époumonner autant pour les longues vocalises de *Judas Macchabée* en voulant les exécuter d'un seul trait ? Cette exagération manque de grâce. De Mlles Delph et Dennery, nous aimons mieux ne rien dire, excepté que la dernière paraît tout à fait antimusicale.

Dans la classe de Mme Rose Caron, le soprano de demi-caractère de Mlle Robur est très sympathique, avec un certain reflet métallique ; son exécution est assez intelligente, sentie, consciencieuse ; il faut qu'elle surveille le tremblement de la voix, et les passages dans l'air du *Freischütz* qui manquent de netteté et de précision. Mlle Chantal n'est pas en progrès depuis l'année dernière. L'étoffe de sa voix paraît manquer de distinction, mais aux concours suivants, elle se révèlera adroite et gracieuse comédienne. Le soprano lyrique de Mme Delisle (premier accessit), ne manque pas d'une certaine générosité. Elle a chanté un air avec variations de Rode, vocalise, en réalité, plutôt crânement, que juste et net, ce qui vaudrait mieux.

La voix enfantine de Mlle Fraisse (second accessit), ne manque pas de fraîcheur et de charme, sans aucun appui (*Freischütz*). Un des plus jolis sopranos légers du concours est celui de Mlle Lambert. La voix a beaucoup de charme, de jeunesse, d'éclat dans l'aigu, elle apporte une vraie note ingénue, légère, insouciante. Les traits, les trilles ont besoin de beaucoup d'étude, mais c'est une voix

qui promet de se développer, pourvu qu'elle garde son enveloppe.

La classe Manoury présente Mme Garchery (premier prix), qui n'est pas en progrès sur l'année dernière, surtout dans la façon de chanter qui reste encore rudimentaire, enfantine, sans appui, poussée, monte difficilement cette année, tandis que le médium et le grave ne sont pas devenus plus forts pour cela, et pourtant quel beau et généreux organe !

Mlle Borione a la voix douce, une certaine résistance physique, du tempérament, aurait mieux réussi probablement dans un morceau moins abstrait que les *Noces de Figaro*. Il nous semble qu'elle peut devenir intéressante. Puis Mlle Ménard, petit soprano léger à l'interprétation complètement effacée. En général, cette classe paraît s'occuper peu du développement vocal et manque d'interprétation, ainsi que la suivante, celle de M. Lorrain, qui cependant révèle une nature. Mlle Duvernay: la voix de mezzo dramatique, assez forte, a quelque chose de tourmenté et pourtant d'enfantin dans le timbre, aucune exécution, mauvaise articulation, mais le sentiment est expressif, comme les concours suivants vont le montrer.

Trop de concurrentes, dont le bon tiers pouvait attendre l'année suivante ; beaucoup de belles voix, mais que de fausses notes, beaucoup d'acquis, de travail, peu de tempéraments d'artistes.

Le concours de l'Opéra-Comique donne 25 scènes, quelques-unes si longues, que l'audition dure de midi et demie jusqu'à six heures et demie. Bien fatigante et pas toujours satisfaisante journée.

Passons vite Mlle Ménard, aussi effacée en *Manon*, que dans son concours de chant, et Mlle Pradier, insignifiante Arlette de *Jean de Nivelle*. Dans cette scène, on ne saurait oublier l'expression qu'apporte à sa réplique Mlle Duvernay. M. Taréria concourt dans *Sapho*, de Massenet. Sa bonne volonté est hors de doute, tant il va figurer dans ce concours, en secondant ses camarades ; mais dans sa scène à lui il n'a presque rien à montrer. M. Coulomb (second prix),

apporte son assurance musicale dans la scène du *Pardon de Ploërmel*, si mauvaise musicalement.

M. Bellet (premier accessit), est très amusant dans les *Noces de Jeannette*, la voix est bonne et donne de l'espoir, ainsi que le jeu vif et adroit.

La première qui apporte un type, un ensemble, c'est Mlle Gustin (second prix), qui joua avec beaucoup de distinction le 3e acte de *Werther*. Le jeu de sa physionomie si belle et régulière, était vraiment remarquable. La réplique de Mlle Chantal fut assez gracieuse.

Sur le suivant, M. Félisaz, dont le jeu et la voix présentent peu d'intérêt, passons (*Manon*). Mlle Jurand, un peu lourde pour Suzanne (*Noces de Figaro*), apporte beaucoup de vivacité et d'aisance, mais a vraiment trop peu à chanter, Mlle Gustin est excellente dans le rôle épisodique de la comtesse, et Mlle Chantal, gentille en Chérubin et en travesti.

Mlle Duvernay (premier accessit), déjà si touchante dans la courte réplique de *Sapho*, aborde un rôle très dramatique, celui de Santuzza de *Cavalleria rusticana*,. Elle a beaucoup de tempérament dramatique, sait s'identifier avec son personnage, se livre à la situation. Pour le moment, elle manque de mesure, mais certainement, ces défauts vaincus, se révèlera une touchante et impressionnante artiste.

Nous n'expliquons pas bien ce malentendu de faire chanter à Mme Garchery, soprano lyrique, faible dans le médium et dans le grave, Charlotte de *Werther ;* son jeu manqua absolument de mouvement ; la tessiture aussi ne devait pas mettre à son aise la chanteuse. Mlle Amoretti (premier accessit), est délicieuse dans sa réplique et vocalise en virtuose.

M. Audiger (second accessit), ennuyeux dans sa scène de *Mireille*, reçoit des répliques très bonnes de Mlles Robur, Duvernay.

Second malentendu : Mlle Demougeot, soprano aigu, concourt en *Carmen*. Il est vrai qu'elle y met une coquetterie toute parisienne ; c'est une note personnelle, qui excuse cette infidélité à la tradition de Carmen.

Mlle Chenal (second prix),est très gracieuse en Mimi de *La Vie de Bohême*, mais les ensembles, MM. Paulet, Villaret, Mlle Jurand, manquent de justesse.

Mlle Robur est très bonne en *Louise*, elle joue avec ardeur, c'est un bel effort, puisqu'elle fait plutôt l'impression d'une nature discrète et modeste.

Le Figaro de M. Ponzio (premier accessit), est essoufflé et peu spirituel ; dans la réplique, M. Ancelin, dont le timbre de ténor est vraiment fâcheux, vocalise avec une pureté et une justesse impeccables le rôle du comte.

Mlle Cebron-Norbens (second prix), prétend, du moins son choix l'atteste, que les rôles de courtisanes doivent lui réussir particulièrement, donc elle choisit *Aphrodite*, qui ne présente aucun intérêt ni musical, ni vocal, et où elle montre, avec l'aide de l'ingrate et stérile musique, tous ses défauts vocaux. Il est étonnant qu'il ne se soit trouvé personne pour la détourner de son choix. Aussi adroite qu'elle est, elle manque encore de personnalité. Il nous semble que tout ce qu'elle fait est un peu précoce, et les rôles moins pompeux, moins passionnés, mais plus gracieux et aimables pourraient lui convenir mieux et surtout être utiles à son développement vocal, qui n'est pas à ce point à négliger. Plus tard, elle pourra, dominant son métier, prendre les rôles qui la séduiront le plus.

Tout à fait charmante, Mlle Lambert (premier accessit), en *Manon*. C'est bien choisi. M. Coulomb en Des Grieux a une jolie tenue et une élégance, qui, hélas, ne fait pas le fort des autres concurrents.

M. Laloye, en Don José, est si mauvais vocalement, que nous passerons vite, mais il y a autre chose à remarquer, qui produit un étonnement général : Mme Garchery en Carmen ! Ni sa voix, ni sa nature ne se prêtent à ce rôle ; donc encore un grand effort complètement perdu !

M. Villaret (second accessit) est vraiment charmant dans le rôle de marquis de Moncontour, du *Roi l'a dit*. Il a apporté une aisance, un sens d'une époque ancienne, qui ont fait de cette scène, avec les exquises répliques de Mmes Jurand, Robur, Demougeot, Chantal, Cebron-Norbens, Devriès et M. Paulet, une des plus réussies et agréables du concours.

Deux scènes reliées : celle de M. Vaurs (second prix) en Bartholo, et celle de M. Dupré (premier accessit) en Don Basile (*Barbier de Séville*). Le premier n'est pas un vrai comique, mais il a beaucoup de bonne volonté ; le second, malgré sa

grande jeunesse pour le rôle de Don Basile, a de bonnes qualités vocales et donne un relief à son personnage ; ses grimaces et le jeu des mains y contribuent aussi. Mlle Lambert est très gentille en Rosine.

M. Combes est un peu dur comme voix, mais assez véhément dans la *Tosca*, et la réplique de Mlle Cebron-Norbens est très bonne.

Arrive la jeune triomphatrice du jour, Mlle Alice Raveau (premier prix), en Charlotte de *Werther*. Elle est peut-être trop tragique pour la petite bourgeoise de Gœthe, mais c'est la couleur de sa voix qui surtout produit cette impression et le masque tragique de sa figure. Son jeu est simple, sans emphase, elle a eu quelques gestes d'une largeur impressionnante, dans les adieux avec Sophie. La virtuosité de Mme Mathieu-Lutz en réplique n'a pas pu faire oublier Mlle Amoretti.

M. Paulet (premier accessit), dans l'*Epreuve villageoise* de Grétry, joue et chante très bien ; sa partenaire, c'est la sûre et adroite Mlle Demougeot.

Mlle Amoretti a choisi la délicieuse première scène de *Hänsel et Gretel* de Humperdinck, et toutes deux avec Mlle Chantal étaient exquises de jeu et de chant, procurant un réel plaisir aux auditeurs surmenés.

La journée d'Opéra fut la plus fatigante et la moins satisfaisante, trop peu de natures intéressantes, peu d'interprétation, de style et d'émotion.

Mme Delisle (second accessit), pousse trop sa voix dans le rôle de Marguerite (acte de la prison). Elle est très bien secondée par M. Gautier, à la voix solide de ténor et à l'excellente diction, qui vient lui donner la réplique.

M. Imbert, comme frère Laurent de *Roméo*, est mieux que dans son concours de chant. Mlle Robur (second accessit), paraît fatiguée dans cette dernière épreuve, elle chante la touchante scène du 4e acte d'*Otello* d'une façon inégale. Pourquoi l'accompagnement est-il tellement bousculé, est-ce qu'une prière peut courir ainsi ? Du reste tout l'air est pris trop vite.

De Mlle Vivier des Vallons comme Aïda, nous aimons

mieux ne rien dire. Faut-il faire concourir des élèves si peu avancées encore et qui ne savent pas du tout leur métier ?

M. Chah-Mouradian (second accessit), a choisi une très musicale scène d'*Armide* où nous entendons un joli chœur. La tessiture paraît un peu élevée, par endroits, et le chanteur est gêné par le comédien trop peu expérimenté, mais ses mouvements sont sobres, il donne à Armide, jolie d'attitudes, (Mlle Cebron-Norbens), une pitié virile, qui est touchante et personnelle.

Mlle Sylla est glaciale comme Dalila, M. Teissier (premier prix) froid comme Nelusko de l'*Africaine*; par contre, M. Laloye sort un peu sa belle voix dans la réplique de Samson.

Mlle Bourdon n'est pas vraiment assez prête pour ce concours, elle hausse les *forte*, baisse les *piano*, chante faux dans le duo de *Faust* de Boïto et dévoie son partenaire M. Chah-Mouradian.

M. Audiger montre sa belle voix en *Don Carlos* de Verdi, et M. Vaurs (premier prix) la sienne dans le *Bal masqué* du même auteur.

Mlle Panis (second prix), choisit singulièrement l'*Attaque du moulin*, une scène dure, tragique, où elle est obligée de forcer sa voix et puis son partenaire M. Georges Petit, de la Monnaie, qui, littéralement crie et pousse sa partie jusqu'à la dénaturer, doit avoir la plus mauvaise influence en forçant de suivre son exemple. Mais elle apporte beaucoup de tempérament et d'intelligence.

Mlle Le Senne (premier prix), la première, se montre artiste et chante et joue d'une façon excellente, avec assurance et compréhension, le premier acte d'*Alceste*.

La seconde Alceste, Mlle Kaiser (second prix), promet beaucoup et prendra sûrement une place remarquable aux concours suivants. Qu'elle évite de trop pousser sa voix déjà si généreuse et sympathique, et qu'elle cherche plus de grâce dans l'expression des mains.

M. Dupré (premier accessit) est bon comme Œdipe-Roi et Mlle Bourdon beaucoup mieux comme Antigone que dans sa scène de *Faust*.

Mlle Cebron-Norbens (second prix), concourt en *Salammbô* sans beaucoup d'éclat, ainsi que Mlle Wiltz au 2e acte d'*Alceste*.

Mlle Jurand (second accessit), dans *Roméo et Juliette*,

écrase de sa voix gutturale et fausse la belle voix de M. Chah-Mouradian, qui d'ailleurs est trop gêné encore par le jeu.

L'arrivée de Mlle Raveau (premier prix) était attendue avec impatience. La scène choisie par elle est une des plus difficiles du répertoire : dans les *Troyens* de Berlioz, l'air de Didon. Certainement ses attitudes manquent encore de la véritable grandeur, qui ne peut être acquise que par l'expérience de la scène ; cette douleur intense est au-dessus de sa jeunesse triomphante, les défauts de la pose de voix, le tremblement, la mauvaise diction, tout est là, mais le jury a eu grandement raison de lui décerner les premiers prix : ce tempérament, cette voix exceptionnelle ont besoin de se former au théâtre même, à la grande action, et il faut saluer en elle la jeune tragédienne lyrique de l'avenir.

MARGUERITE BABAIAN.

CONCOURS D'INSTRUMENTS

Ils furent inégaux en valeur comme en intérêt, et je ne m'attarderai pas à comparer, par un calcul infinitésimal, les mérites des 23 pianistes en jupe longue ou courte à qui le 2e concerto de Saint-Saëns, accommodé pour piano seul, valut un prix ou un accessit : toutes, dans quelques années, enseigneront, selon de sages principes, à d'autres jeunes filles, le jeu innocent des touches noires et blanches, consolateur des longues journées où le fiancé n'arrive pas.

Le piano a, par bonheur, d'autres emplois : sa sonorité, dont beaucoup, même parmi les artistes, sont loin de soupçonner les ressources, est susceptible des plus changeantes couleurs, lorsque le compositeur sait les former par la combinaison des notes, et que l'exécutant répond à ses intentions. En cet art délicat et riche, dont les pratiques ressemblent à celles de la décomposition du ton, chez les peintres, Chopin fut un maître inégalé jusqu'à nos jours : Liszt lui-même n'a

pas cette inépuisable variété d'accords tour à tour étouffés, vaporeux, ou rutilants et triomphaux. Les jeunes gens à qui fut confiée, cette année, la quatrième *Ballade*, ont presque tous un assez bon mécanisme ; presque tous aussi semblèrent croire qu'il ne s'agissait que de réussir des traits rapides. Seul, M. Trillat montra qu'il comprenait ce poème de fièvre, où l'âme tour à tour implore et se désespère, rêve dans la brume des lacs ou s'abandonne à l'orage qui fracasse les pins. Seul, il sut calculer ses sonorités, les disposer et les équilibrer : lorsque son jeu sera devenu plus souple et plus fondu, c'est-à-dire lorsqu'il aura perdu un peu de sa jeunesse, il sera un de nos meilleurs artistes, et l'on ne peut qu'approuver un jury, d'ailleurs fort bien composé, de lui avoir décerné le premier des premiers prix.

La harpe chromatique ne sera plus enseignée au Conservatoire, dit-on. Je le regrette, mais le cor et la trompette à pistons en ont vu bien d'autres, et se sont imposés. Tout comme à la harpe chromatique, on leur a reproché d'acheter l'aisance aux dépens du timbre, et ce reproche était fondé peut-être, au moins au début. On les a préférés cependant, parce que la pensée d'un compositeur moderne ne peut s'enfermer dans les limites surannées d'une gamme diatonique. La harpe deviendra chromatique, si elle sait attendre, et cela, quand bien même elle perdrait le son pur de l'ancienne harpe à pédales. J'applaudis d'ailleurs au premier prix chromatique de M. Mullot, qui est un bon musicien, comme aux premier et second prix diatoniques de Mlle Pierre-Petit, très précise, et de Mlle Inghelbrecht, plus délicate.

Les concours d'instruments à cordes ont été médiocres : la classe d'alto, malgré son utilité certaine, continue à se recruter parmi les violonistes malheureux ; les contrebasses manquent de vigueur et de décision, les violoncelles de rondeur, et les violons écrasent les cordes de leur archet, avec férocité. Ici, comme pour le piano, on ne semble s'occuper que du mécanisme, non de la sonorité. On me dira que pour des musiciens dont la plupart joueront à l'orchestre, la sonorité importe peu. Grave erreur, en un temps où les couleurs symphoniques, au lieu d'être plaquées par grandes masses, en *tutti* imposants et confus, s'allègent et se brisent : les divisions à quatre parties ne sont plus rares, ni aux premiers

ou seconds violons, ni aux violoncelles ; il faut donc à tous les pupitres des musiciens, non des manœuvres, et l'on peut prévoir un temps où l'on jouera, à l'orchestre, comme on joue aujourd'hui dans la musique de chambre : en s'écoutant les uns les autres, et prenant le pas chacun à son tour. Telles sont, du moins, les intentions de nos musiciens ; nos sociétés de concerts sont encore loin d'y répondre.

Pareillement, les instruments à vent, dont le rôle était, au temps de Beethoven, tout épisodique, vont déposséder les cordes d'un privilège ancien. Il serait donc temps que les classes en fussent plus et mieux fréquentées. Celle de flûte est bonne, et MM. Paul, Friscourt et René joignent à un sûr mécanisme un son agréable, qui gagnerait à être plus varié. Dans les autres, les musiciens sont rares : je citerai, parmi les hautbois, M. Riva, dont le son est plein, et M. Bonneau, qui a du sentiment ; seul M. Rouillard a su tirer de la clarinette cette voix chaude et passionnée qui lui est propre ; les bassons et les cors manquent de rythme, parce qu'ils manquent de force; parmi les pistons, M. de Lathouwer a seul montré la verve entraînante dont cet instrument est capable ; les trompettes n'ont paru avoir aucun souci de la nuance ; et les trombones ont été desservis par une pièce en *mi* bémol mineur de M. Guy-Ropartz, très ingrate et d'une absurde difficulté : ainsi s'explique l'échec de M. Lacroix, second prix en 1907, celui de tous qui est le plus maître de sa sonorité; mais, devant ces gammes rapides et ce trille saugrenu, comment ne pas se troubler ?

Dans toutes les classes (et l'article qui précède montre que celles de chant ne doivent pas être exceptées), on avoue donc un souci presque exclusif de la virtuosité. Il faut en chercher la cause dans l'institution même des concours, véritables épreuves sportives avec sauts d'obstacles, chutes et galop final, et peut-être aussi dans une oblitération du sens auditif, spéciale à ceux que leur profession condamne à en abuser journellement : à force d'entendre les mêmes sons, ils ne les entendent plus, deviennent indifférents à leur qualité, même à leur justesse, et ne savent apprécier que les difficultés de l'exécution. Comment y remédier ? Un premier moyen serait de ne plus admettre le public à ces concours ; un second, de rajeunir assidûment le corps enseignant.

L'illustre musicien qui dirige le Conservatoire est aussi un administrateur fort avisé ; bien des progrès ont été réalisés déjà par son intervention, surtout en ce qui concerne le choix des morceaux de concours (encore les pouvoirs du directeur restent-ils, sur ce point, trop limités). Nous pouvons donc nous en rapporter entièrement à lui pour rendre peu à peu cette vieille école professionnelle à sa mission, qui est d'aider au progrès de l'art.

LOUIS LALOY.

CONCERT DU CHŒUR RUSSE
RÉCITAL MOUSSORGSKI

Deux concerts de musique russe, après le grandiose *Boris Godounov*, d'un programme tout à fait différent, ainsi que d'une exécution diamétralement opposée.

D'abord, nous avons entendu le 3 juin, salle Gaveau, le concert donné par les chœurs russes du Grand Théâtre Impérial de Moscou, sous la direction de M. Avranek.

La musicalité hors ligne de tous ces artistes (au nombre de 100), doués de belles voix timbrées (surtout les voix de soprani), leur précision, la force de l'émotion et de l'expression doivent les classer parmi les plus remarquables chœurs du monde entier.

Leur obéissance à la baguette magique et autoritaire de M. Avranek, (dont Mlle de Krouglicoff, dans notre dernier numéro, montrait si bien le mouvement), dépasse tout ce qu'on peut imaginer comme discipline musicale. Les changements les plus imprévus de rythme, de tonalité, d'intensité, étonnent par leur perfection, mais tout cela se perd encore dans la profondeur et la force du sentiment qui dominent leur exécution et qui prennent l'auditeur dès les premières mesures entendues.

Le chœur d'hommes nous a donné quelques merveilles de la musique populaire comme *Dounaï, Eï Oukhnem*, hélas, pas dans la version originale, mais dans les arrangemeuts de

Blaramberg ; l'exécution simple, condensée, corrigeait cette erreur. Il a admirablement exécuté aussi deux chœurs de Moussorgski et de Rimski-Korsakov. Un chœur délicieux du *Prince Igor* de Borodine était chanté par le chœur entier. A côté de cela, des œuvres sans couleur, fades, insipides, sentimentales, germanisantes, de Gretchaninov, de Wassilenko, de Cui ; le chœur final de M. Avranek a le mérite d'être conçu dans le mode populaire, avec beaucoup de variétés de rythme ainsi qu'un large chœur de Sachnowski, intitulé *La Steppe*, chanté divinement bien : on pouvait croire à un miracle de sonorité, à un orchestre vivant.

Après cette inoubliable émotion, un récital Moussorgski donné par Mme Olénine d'Alheim (salle Berlioz, le 5 juin), qui présente alors au nombreux public une série de chefs-d'œuvre vocaux de Moussorgski.

Le public russe ainsi qu'étranger doit une grande reconnaissance à Mme Olénine qui, depuis de longues années, propage, avec un admirable dévouement, l'œuvre de Moussorgski, surtout à une époque où ce musicien était à peine connu en Europe et tout à fait méconnu dans son pays. Tous les admirables tableaux de Moussorgski, pleins de vie, vibrants d'émotion, de pitié, peignant toutes les douleurs, les misères, les chagrins d'amour, les orphelins, les innocents du peuple, les enfants, les sensitivités des intellectuels, etc., etc., sont présentés par une musicienne infaillible, infatigable, mais par une voix qui ne cherche aucune expression, aucune émotion dans tout ce qu'elle dit. Cette monotonie bénisseuse fait penser à la miséricorde bien élevée des enfants de bonnes maisons qui apprennent, dans les livres destinés à leur usage, qu'il y a des malheureux au monde, mais qui ne les ont jamais vus.

Il faut reconnaître que cette interprétation n'est pas un hasard de la disposition d'une artiste, elle est entière du commencement jusqu'à la fin du programme : c'est une conviction, que, malheureusement, nous ne pouvons pas partager.

M. B.

LA MANÉCANTERIE DES PETITS CHANTEURS A LA CROIX DE BOIS

La *Manécanterie des petits chanteurs à la croix de bois*, que le Bulletin a déjà fait connaître, a donné un intéressant concert au profit de l'œuvre. Rappelons succinctement ce qu'elle est : un groupement d'étudiants artistes et religieux ayant formé et réalisé le projet de faire connaître et aimer les chefs-d'œuvre de la musique d'église, — chants grégoriens et palestriniens, pièces de Bach, — comme moyen d'éducation. Un groupe d'enfants du peuple est par eux réuni tous les jours, sorte de patronage musical, et, le dimanche, tous s'en vont chanter en quelque église les motets et les antiennes étudiés en commun. Le concert dont nous voulons parler a été donné au profit de la colonie de vacances, dont les aînés veulent faire profiter les plus jeunes, et il a été des mieux réussis. Un choral, un prélude, une toccata et une fugue de Bach, des pièces de Buxtehude et de Grigny, ont été interprétés d'une manière superbe par M. Tournemine, l'éminent organiste ; le ravissant *Concerto* pour quatre violons, de Leonardo Leo, a été une véritable révélation pour beaucoup d'auditeurs ; au piano : Mlle Nun ; au quatuor : MM. Borrel, Jenck, Poiré et Raugel, dont l'exécution fut remarquable. Entre temps, la manécanterie se fit entendre dans plusieurs monodies et polyphonies sans accompagnement ; *Hic est Panis*, de Palestrina, le répons *Hierusalem surge*, attribué si longtemps au même maître, mais, en réalité, de M. A. Ingegneri, l'*Alleluia* de la Pentecôte, *Veni, sancte Spiritus*, et la grandiose litanie *Christus vintic*, le *Tantum ergo* de Vittoria, et enfin *Domine convertere* de Roland de Lassus, avec le *Regina cœli* d'Aichinger. Si, dans les deux dernières pièces, les enfants et les hommes eurent quelques défaillances dues à la fatigue, — il était minuit, — par contre, plusieurs passages des autres morceaux furent admirablement rendus. En particulier, le trio du *Hierusalem surge* mit en valeur de remarquables voix d'enfants solistes, montrant le soin et l'art avec lequel les forment au solfège et au chant les deux jeunes directeurs de la Manécanterie, MM. P. Martin et Ch. Simon.

LE CONGRÈS DE FERRARE ET L'ASSOCIATION DES MUSICOLOGUES ITALIENS

Il y a deux mois, les musicologues italiens se sont réunis pour la première fois en congrès officiel. Le fait mérite d'être signalé, car il montre combien nos études gagnent peu à peu dans tous les pays. L'Italie, dont la fécondité musicale est une des plus grandes gloires, avait négligé jusqu'à maintenant l'histoire de l'art sonore. Elle s'intéressait assez peu aux questions de doctrines et de documentation sans lesquelles une connaissance du passé ne s'aurait s'acquérir. Elle comptait pourtant quelques érudits passionnés, mais isolés, qui, peu à peu, ont reconnu la nécessité de coordonner leurs recherches et d'associer leurs efforts.

Le professeur Guido Gasparini, bibliothécaire à Parme, a le premier lancé l'idée d'une association effective de toutes ces bonnes volontés éparses dans notre pays. Et de suite, le professeur Vatielli du Liceo Musicale de Bologne, et l'auteur de ces lignes se joignirent à lui, pour former un comité de propagande. Enfin les fêtes données à Ferrare, lors de l'inauguration de la statue de Frescobaldi, au mois de mai dernier, furent pour tous les amis de l'histoire musicale, en Italie, l'occasion de se compter et de prendre des décisions utiles.

Après les discours d'usage, et un concert d'œuvres de Frescobaldi, dirigé par le maître G.-A. Tano, directeur du Conservatoire de Parme, le Congrès des Musicologues Italiens s'ouvrit dans le merveilleux Palais Estense, qui résonne encore de l'écho des poésies de l'Arioste et du Tasse, et où l'on croit voir passer les ombres de Ugo et de Parisina, devant les fresques de Dosti. Successivement prirent la parole, le député de Ferrare, le président du Conseil provincial, le représentant du Ministre de l'Instruction publique. Le bureau fut ensuite composé de la façon suivante : *Gasparini*, (président), *Bonaventura* et *Vatielli* (vice-présidents), *Montefiore* et *Finotti* (assesseurs), *De Rensis* (secrétaire). On en vint alors à discuter l'opportunité de l'affiliation de l'Association à la Société Internationale de Musique. Après discussion, cette question fut réservée, et l'on passa à la rédaction des statuts. Il fut décidé que cette rédaction serait confiée au Comité, qui aurait pour mission de diriger tous les efforts de l'Association vers les travaux de bibliographie

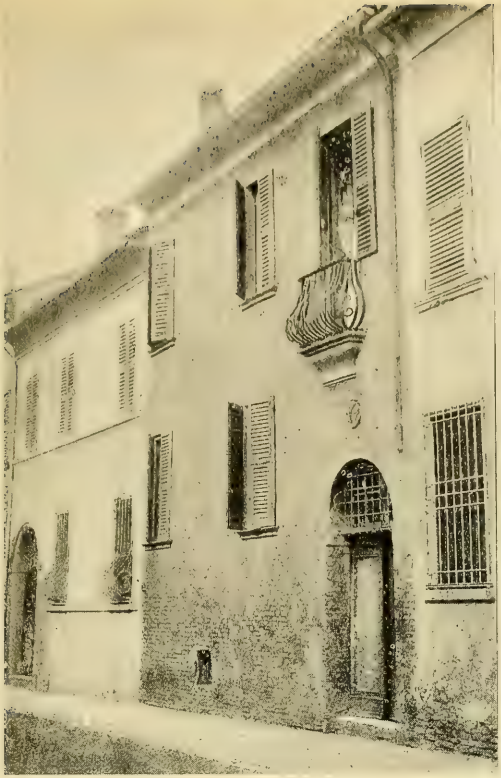
et de dépouillements d'archives, et, si possible, de songer aux futures publications critiques de notre littérature musicale. Le Congrès fut unanime sur ce point : l'Association considère comme son but premier et essentiel de faire l'inventaire des richesses artistiques de l'Italie musicale.

Le jour suivant, la question d'une *section italienne* de la *S. I. M.* fut reprise par MM. Gasparini, Chilesotti et Bonaventura. L'ordre du jour suivant fut voté : « L'Association des Musicologues Italiens adhère en principe à la Société Internationale de Musique, et charge son comité directeur de déterminer le mode de cette adhésion, au mieux des intérêts et de l'autonomie de l'Association. »

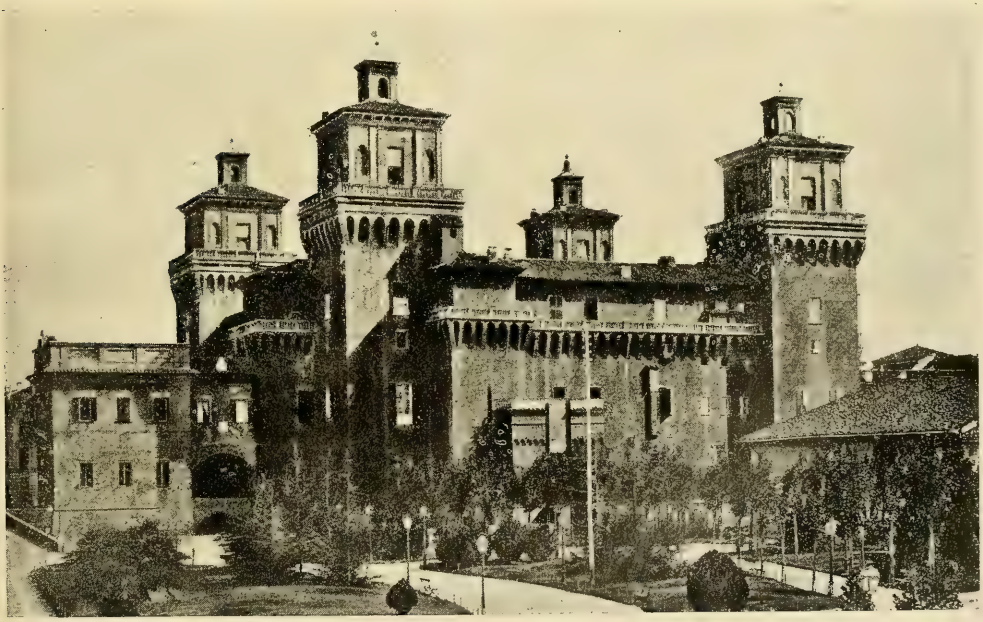
La dernière séance fut consacrée à la visite de l'Exposition des livres et manuscrits de musique organisée à la Bibliothèque de la ville par le Professeur Agnelli. Avant de se séparer le Congrès reçut une communication du professeur Guido Adler, de Vienne, demandant aux savants italiens de bien vouloir participer à l'œuvre de réédition du *Corpus scriptorum de musica medii aevi*, entreprise par notre Société Internationale de Musique, sous sa direction. L'Association, considérant que ces travaux rentrent tout à fait dans ceux qu'elle se propose d'exécuter, accepte de collaborer à cette œuvre, et d'envoyer à Vienne le résultat de ses recherches sur cette matière. Enfin, après avoir discuté quelques questions de bibliographie pratique, le Congrès émet le vœu de voir le gouvernement s'intéresser à son activité, et demande la création d'une commission de musicologie au Ministère de l'Instruction publique, ainsi que de chaires d'histoire musicale auprès des Universités italiennes.

C'est ainsi que le nom glorieux de Frescobaldi servit à réunir tous ceux qui, en notre pays, ont à cœur de voir prospérer l'étude sérieuse de la musique du passé.

ARNOLDO BONAVENTURA,



MAISON DE FRESCOBALDI A FERRARE



PALAIS " ESTENSE " OU S'EST TENU LE CONGRÈS DE 1908

QUATUOR PARENT

En huit nouvelles séances, M. Parent nous a fait passer de l'œuvre des grands classiques allemands aux compositions modernes de notre école. La leçon est bonne, mais incomplète, si l'art classique français compte des maîtres indiscutables et novateurs autres que Vincent d'Indy et César Franck. Quelques-uns, qu'on me dispensera de citer, n'étaient-ils pas nécessaires à notre jugement autant qu'essentiels pour la conscience des jeunes symphonistes, oscillant de la superstition à l'anarchie ?

M. Joaquin Turina pallie ces extrêmes par une musicalité naturelle et une certaine franchise d'inspiration qui le dissuadent d'entrer dans l'imitation trop servile des formules franckistes comme dans l'étrangeté facile des néo-debussystes, chercheurs d'accords. Son art est de bon aloi, mais sans direction. Au moins dans le *quintette* — car je n'ai pu entendre la *sonate* — on sent un musicien sous l'influence de Franck, incertain du style et sans maturité symphonique.

J'ai indiqué maintes fois ce qui me paraît constituer les défauts d'une école dont l'ambition est trop exclusivement portée vers la forme architecturale et les schémas, et qui bâtit sans construction intérieure ni induction vraie, pour le seul plaisir intellectuel d'un édifice savant et négatif. Une telle raison met en péril l'intelligence, laquelle, donnant au sentiment une forme et un style, représente et exprime la véritable idée du musicien.

Je n'aperçois chez M. Turina ni une idée réelle, ni une « vision ». Son *quintette* module arbitrairement des thèmes expressifs, parfois trop en dehors ou banals (*animato*, *scherzo*), voués à l'imitation comme au canon traditionnel par lequel tout franckiste doit décemment conclure, pour faire preuve d'esprit. Ces faiblesses ont quelques années. Avec ses dons très grands et sa technique, M. Turina peut et doit fixer l'œuvre définitive que lui faciliteront des connaissances esthétiques plus vastes, la méditation des chefs-d'œuvre et l'absence de préjugés.

Si le genre de la sonate est celui de l'invention libre où règne, avec l'esprit décoratif, la fantaisie pure, la composition de M. Jean Poueigh est une sonate ; mais si les formes du caprice

ne conviennent qu'à des improvisations brèves et variées, la *sonate* de M. Jean Poueigh est une erreur.

Cet art est celui d'un coloriste et sous-entend des images plutôt qu'il n'offre la cohérence d'un discours complet et ordonné, conforme à la pensée du créateur de sonates. Au delà des règles, qu'il doit connaître et qu'il a peut-être appliquées, M. Jean Poueigh me semble s'être trompé de mode, de forme et de style devant un sujet à clef poétique, naturellement impropre à un développement de sonate. On ne peut que le redire : il manque à la jeune école, jugée dans son ensemble, l'intelligence des formes et du style symphoniques.

Cette intelligence, le Debussy du *quatuor* la possède. C'est bien elle qui gouverne un art non sans procédé, mais hostile aux mensonges de la théorie. Novateur paradoxal, Debussy n'est pas l'annulateur qu'on suppose ou que certains nous représentent. Sa hardiesse, loin d'exclure les anciens modes, s'en sert parfois encore, comme d'un appui. J'en trouve la preuve dans le *quatuor*, et bientôt il faudra montrer que tout chez lui, ou beaucoup de choses, sont sous-entendues.

Debussy *développe*, à sa manière, un sujet, qui prend toute l'extension classique par l'effort d'une pensée attentive à l'amplitude naturelle de motifs dont la rigoureuse concordance, au sens de l'expression et du style, et la liaison laissent à l'œuvre l'apparence d'une progression libre vers le but précis inconnu des traditionalistes. Avec ses méthodes, l'auteur de *Pelléas* tend vers l'unité, à l'exemple des classiques, dont il renouvelle surtout l'esprit ; je doute seulement qu'il en surpasse la construction profonde malgré l'audace et la curieuse indépendance de son art et parce qu'il lui manque le génie de la mélodie capable d'étendre, en la multipliant, la flèche toujours nouvelle affranchie des bases traditionnelles comme des procédés classiques.

Cette conviction, ancienne, se fortifie à chaque nouvelle rencontre avec l'art incomparable des cinq dieux germaniques, Bach, Hændel, Haydn, Mozart et Beethoven. Nous devons la dernière à M. Parent, qui s'est montré digne des œuvres, ainsi que son quatuor, comme aux excellentes pianistes, Mlles Dron et Gellée, et M. Joseph Boulnois.

M. Boulnois présentait les compositions d'orgue de Bach ; c'est un artiste adroit, précis et respectueux du style. Les sonates

de Hændel sont très pures ; je regrette l'uniformité d'archet des interprètes qui semblent ne croire qu'à la sonorité, à son égalité, comme au style exclusivement sévère de cette musique. Haydn, supérieurement compris par M. Parent et ses partenaires, a paru le génial, spirituel et toujours jeune musicien dont les quatuors, des merveilles, sont les dignes précurseurs de ceux de Mozart, absolument parfaits. . . . . .

Que notre génération, qui voit Beethoven « héros » plutôt qu'artiste, remonte à ces maîtres, elle aura compris la double puissance de la musique.

ALBERT TROTROT.

AU PRÉ CATELAN

La *Société de l'Histoire du Théâtre* a donné au Bois de Boulogne (théâtre de verdure du Pré Catelan), le lundi 29 juin dans l'après-midi, une superbe représentation de gala entièrement musicale dont voici quel était le programme : *L'Oaristys* d'André Chénier (ce gracieux dialogue à la Théocrite, entre un berger et une bergère, exquisement dit par Mlle Géniat et M. Guilhen, a été le sujet de toute une petite partition de musique de scène, très poétique, de très heureuses sonorités, et bien dans le caractère antique de l'œuvre, dont l'auteur est M. Raoul Brunel). Puis un choix de danses mêlées de chants, tirées de *Castor et Pollux*, d'*Hippolyte et Aricie* et des *Fêtes d'Hébé*, de Rameau (où Mlle Bakkers, de l'Opéra-Comique, a chanté avec beaucoup de grâce le charmant « Naissez, dons de Flore », ainsi que l'air du Rossignol, coupé par M. d'Indy dans *Hippolyte et Aricie*, et où Mlle Régina Badet, avec Mlles Richeaume, Luparia, Dugué... se sont surpassées de joli style dans ce cadre aux fraîches verdures). Enfin le sublime acte du temple d'*Alceste*, avec Mme Félia Litvinne, dont la voix splendide a rayonné dans les airs de cette scène naturelle plus saisissante, plus émouvante que jamais, et M. Dufranne, qui reprit à ses côtés son rôle du grand prêtre ; plus le ballet si original et si caractéristique du troisième acte, avec tous les chœurs qui l'accompagnent,

toujours dansé par Mlle Badet et ses compagnes. C'est naturellement M. Albert Carré, assisté de Mme Mariquita, qui, profitant des accidents du terrain et de ses bosquets ombreux, avait remis en scène ces inoubliables apparitions antiques.

H. DE C.

CONCERT E. BERNARD

Le dernier concert de la salle Gaveau a été donné le 23 juin par M. Edouard Bernard pour l'audition des œuvres de M. Emile Sjögren et, malgré une température tiède, la salle fut presque pleine. La séance était intéressante. La sonate de violon, jouée par M. Bernard et M. Enesco, est, à notre sens, inférieure aux œuvres de piano. Elle manque de variété, la partie de violon se tenant presque constamment dans le même registre et les dessins mélodiques se répétant trop. Mais *Thème et Variations* et *Prélude et Fugue* pour piano sont très correctement et solidement écrits ; ce sont de belles pages classiques de forme et modernes de procédé. M. Edouard Bernard les a fort bien jouées. Les *légendes* pour orgue (M. Guilmant) sont de gracieuses petites choses.

Enfin parmi les mélodies du maître suédois qu'à chantées Mlle Minnie Tracey, il faut citer surtout les *Tannhæuser Lieder*, un peu schumanniens, mais distingués et expressifs. Nous avons terminé ainsi agréablement la saison par un compositeur du Nord. Mais l'accueil ne fut nullement froid.

E. G.

SOCIETE DES COMPOSITEURS DE MUSIQUE

A l'issue de l'Assemblée Générale, le Comité de la *Société des Compositeurs de Musique* a procédé à l'élection de son Bureau pour l'année 1908-1909.

Sont nommés :

Président : M. Alex. Guilmant.

Vice-Présidents : MM. Arthur Coquard, Charles Lefebvre, J. Mouquet, Charles Tournemire
Secrétaire général : M. D. Planchet.
Secrétaire adjoint, archiviste : M. Georges Guiot.
Secrétaire rapporteur : M. Arthur Pougin.
Secrétaires : MM. Marc Delmas, Bertrand, Ach. Philip, Marcel Tournier.
Bibliothécaire : M. Anselme Vinée.
Trésorier : M. Maurice Emmanuel.
Trésorier adjoint : M. Anatole Lefebvre.

BIBLIOGRAPHIE

G. Capon. — *Les Vestris* (1730-1808). (*Mercure de France*, 1908, in-12°).

Le présent ouvrage appartient plutôt à la chronique de Cythère qu'à la musicologie proprement dite. Il nous conduit et nous maintient dans le domaine de la galanterie, où le lecteur français a du reste l'habitude de passer la plus grande partie de son existence intellectuelle. La documentation qui nous guide est empruntée à ces petits ouvrages fugitifs, si difficiles à découvrir, aux mémoires du temps et surtout aux rapports de police. De soigneuses références et un Index des noms rendent ces recherches très facilement utilisables.

Nous avons ainsi une image assez poussée de cette société galante, où évoluait le monde de l'opéra à la fin du XVIIIe siècle, et dont la famille des danseurs Vestris était le plus bel ornement. L'intrigue et le libertinage ont à peu près seuls retenus l'attention de l'auteur, et en lisant toutes ces anecdotes, on ne peut se défendre de songer qu'il y avait autre chose à l'Opéra, même dans les coulisses, que des compétitions dépravées. Il est sans doute un peu dommage qu'une documentation aussi abondante ne nous ait montré de cette famille d'artistes que les mœurs douteuses.

Cette réserve faite, je suis heureux de signaler l'attrait véritable de ce volume. Cette fin de l'ancien régime, liber-

tine, fastueuse, et aussi pauvre que possible en idéalisme, exerce toujours sur nous une sorte de fascination. Et que d'esprit répandu sur toute canaillerie de paroles et de vie ! Ce mot entre autres du « *Diou de la danse* » à un camarade trompé : « Et puis, vois-tu, mon ami, dans notre état, les cornes, c'est comme les dents ; quand elles poussent, cela fait un mal du diable ; peu à peu on s'y accoutume, et puis, et puis on finit par manger avec. »

Ce qui intéresse ici l'historien de la musique c'est de respirer l'atmosphère d'alcôve au milieu duquel se produisirent les opéras de l'Académie royale. Je recommande la lecture de ce livre à tous les modernes zélateurs de Rameau, à tous ceux qui tiennent absolument à forcer notre admiration pour ce qui reste de tragédie et de drame antique dans une œuvre comme *Aricie*. Ils verront ici dans quel sens allaient les préoccupations du public, des acteurs et des auteurs en 1760 ! Et combien le costume, la danse, la virtuosité, l'emportaient sur toute autre considération. Ce qui domine alors, et qu'on s'empresse de faire disparaître aujourd'hui, c'est le *théâtre* dans tout ce qu'il a de plus frelaté, c'est le falbalas, le rouge, le faux brillant sensuel et délicat, la fantaisie et le bibelot.

Et quand on nous supprime tout cela, sous prétexte de sincérité artistique, les œuvres semblent froides et incolores ! Parbleu !

Je signale particulièrement à M. Messager la description de costumes des Fragments d'Opéras et de Ballets, de Lully et de Rameau, dansés à la cour en 1754. Que dira-t-il de cet habit de Thésée :

« Un habit à la grecque de glacé argent nouveau, brodé en chenille bleue et papillons argent peints en bleu ; vêtement de dessous de gaze bleue à fleurs d'argent ; le tout garni de réseaux argent, une coeffure fronton de glacé argent entrelacé de gaze raiée bleue et argent. Une culotte de satin blanc. »

Les ouvrages comme ceux de M. Capon, préparent une génération de musicologues amis de la vérité. Espérons qu'elle ne tardera pas trop.

J. E.

FRANZ LISZT MUSIKALISCHE WERKE. (Breitkopf & Haertel 1908, in-fol.) V. I & II. (chaque, 15 marks).

Liszt, qui a tant fait pour les autres, s'est assez peu occupé du sort de ses propres œuvres. Ce désintéressement se trouve aujourd'hui récompensé. L'Allgemeine Deutscher Musikverein fondé jadis par l'auteur de *Mazeppa*, après avoir plusieurs fois depuis quinze ans remis à l'ordre du jour de ses séances le projet d'une édition complète des œuvres de Liszt, vient enfin de voter la somme nécessaire à cette grande entreprise. La Liszt-Stiftung et la maison Breitkopf vont mener à bien cette publication critique, sous la direction d'un certain nombre de savants allemands des plus qualifiés. Deux volumes de cette collection viennent de paraître. Ils contiennent, en partition d'orchestre, quatre poèmes symphoniques : *Ce qu'on entend sur la montagne — Tasso — Les Préludes — Orphée.*

L'apparition de ces volumes coïncide avec un retour du public vers ce grand homme auquel notre musique la plus moderne doit tant. On saura plus tard tout ce que des artistes comme Debussy et Ravel ont eu d'admiration pour des œuvres de Liszt. Quant à Wagner et à Berlioz, sans Liszt, ils ne seraient pas ce qu'ils sont. Liszt appartient à ces orientaux de l'Europe dont on devrait bien dresser la nomenclature et étudier l'influence. Hongrois, Bohémiens, Tchèques Viennois, ont apporté à notre Occident fatigué et formaliste une liberté d'inspiration, une exubérance harmonique dont nous avons tous profité, et qui, je le crois, a été beaucoup plus féconde qu'on ne se l'imagine.

A retenir dans la préface de ce premier volume, un avis de l'auteur lui-même, que tous nos chefs d'orchestre pourront lire avec fruit. Liszt y caractérise en excellents termes la liberté d'interprétation qu'il réclame pour ses œuvres et, en général, pour les œuvres de ce genre. Je regrette cependant qu'une si belle publication ne comporte pas un avertissement assez court donnant quelques indications sur les ouvrages édités.

J. E.

I). — André Gouirand. — *La Musique en Provence et le Conservatoire de Marseille*, in-12 de XII-484 pp. — Marseille, P. Ruat ; Paris, Fischbacher, 1908.

II). — Léon Lefebvre. — *Le Concert de Lille* (1726-1816). in-12 de VII-66 pp. — Lille, Lefebvre-Ducroq, 1908.

Voici deux ouvrages qui, apparus presque simultanément, prouvent que, du Nord au Sud, nos érudits de province commencent à s'intéresser aux études de musicologie locale. C'est là un symptôme qu'il nous est tout particulièrement agréable d'enregistrer, et nous faisons les vœux les plus ardents pour que les chercheurs se mettent à l'œuvre et dépouillent, dans toutes nos provinces, les riches dépôts d'archives qui y sont conservés. Ils y recueilleront une abondante moisson. Ajoutons à ce propos qu'on annonce l'apparition prochaine d'une publication très développée sur la musique à Lyon.

Les livres de MM. Gouirand et Lefebvre présentent chacun un caractère différent ; le premier, plus étendu, embrasse toute la musique provençale ; le second se restreint à l'étude approfondie d'une institution lilloise.

Sur la musique en Provence, de nombreux travaux avaient déjà vu le jour. Qu'il suffise de citer ici ceux d'Alexis Rostang, d'Arbaud, de Terris, de Laurens, de Bonnefille, de l'abbé Marbot et de notre collègue Amédée Gastoué (1). Disons, en passant, que cette dernière étude, qui expose les importantes découvertes faites par M. Gastoué aux Archives et à la Bibliothèque d'Avignon, semble avoir été ignorée de M. Gouirand.

Divisé en dix chapitres, le livre de M. Gouirand n'en consacre guère que quatre à l'histoire de la musique en Provence et à Marseille avant le XIXe siècle. Cette première partie a donc plutôt le caractère d'un état de science que celui d'un travail original basé sur des recherches personnelles. L'ampleur de la matière traitée, son étendue dans le temps et dans l'espace empêchent l'auteur d'en faire un examen détaillé. Il a seulement brossé un tableau d'ensemble dont la majeure partie des éléments est empruntée aux travaux antérieurs. On ne saurait, du reste, le lui reprocher, car M. Gouirand prend soin dans son avertisse-

(1) A. Gastoué. *La musique à Avignon et dans le Comtat du* XIVe *au* XVIIIe *siècle*. (*Rivista musicale italiana*, t. XI, fasc. 2e, 1904).

ment de bien spécifier qu'il n'a nullement l'intention d'écrire un ouvrage définitif.

Quoi qu'il en soit, son travail nous renseigne sur une foule de points intéressants. Des écoles de musique sont fondées à Marseille en 1545 et à Avignon en 1547, par Barthélemy de la Croix et Claude Noguyer. De nombreuses bandes de violons se constituent en Provence au XVIIe siècle, mais l'histoire si curieuse de ces bandes reste à faire. A ce propos, M. Gouirand donne le texte, encore inédit, d'une lettre écrite par Guillaume Dumanoir, en 1678, au sujet de la lieutenance de roi des violons que les échevins de Marseille demandaient pour le sieur Besson.

On regrettera que l'auteur glisse si légèrement sur un musicien de la valeur de Sauveur Intermet d'Avignon, dont M. Gastoué a publié un certain nombre de compositions manuscrites. M. Gouirand ne parle d'Intermet qu'incidemment, à propos du passage de Louis XIII à Avignon en 1622. Il ne nous apprend non plus rien de neuf sur ce personnage quelque peu mystérieux de Pierre Gaultier de Marseille, lequel fait bonne figure comme symphoniste et compositeur d'opéras à la fin du XVIIe siècle. Jusqu'à présent, sa physionomie demeure un peu incertaine et nuageuse. Les œuvres que nous connaissons de lui, ses *Symphonies* et son *Triomphe de la Paix*, mériteraient qu'une monographie spéciale fût consacrée à Gaultier. Que de choses à dire, d'ailleurs, sur la musique de cette Provence si lettrée et si artiste ! Que de problèmes à résoudre, de questions à élucider, depuis l'œuvre des *Noëllistes* jusqu'à l'organisation coopérative des ménétriers et joueurs d'instruments, depuis l'analyse du caractère de la mélodie provençale, jusqu'à l'examen des infiltrations italiennes nombreuses et puissantes au pays de Campra et de Gilles !

Signalons les motets de l'organiste marseillais Barthélemy Beaulaigne (1564), dont M. Gouirand nous donne la description, et venons-en à la seconde partie de son livre, où il étudie plus spécialement le mouvement musical à Marseille depuis la fondation de l'Académie de musique de cette ville au XVIIIe siècle jusqu'à nos jours.

Ici, l'auteur se meut sur un terrain moins vaste, et sa documentation se fait plus personnelle et plus neuve. Il a mis à contribution les archives municipales, les archives du Conservatoire, les comptes rendus de la presse locale, et apporte un nombre

considérable de documents de première main sur l'Ecole de musique de Marseille, sur le goût musical de ses compatriotes, sur les exécutions symphoniques, sur les concerts de musique de chambre, etc. Cette partie, qui comprend les chapitres V à X, est étudiée de très près; elle se termine par un intéressant résumé chronologique de l'histoire du Conservatoire et des manifestations musicales qui se produisirent à Marseille de 1872 à nos jours.

Le livre de M. Gouirand ne contient pas d'index alphabétique. C'est là un défaut auquel l'auteur a partiellement remédié en mettant en vedette, en marge, les noms des musiciens et l'indication des matières dont il s'occupe. Néanmoins, l'absence d'index dans un ouvrage qui confine à l'érudition est regrettable. Nul livre d'histoire ne doit plus se présenter sans un *Namen und Sach Register*, comme disent les Allemands, et aussi sans une bibliographie détaillée.

Le Concert de Lille, de M. Lefebvre, est un travail concis, substantiel, bourré de documents inédits puisés à des sources directes. Aucun délayage, aucun développement littéraire ; tout l'effort de l'auteur va aux faits qu'il assemble et classe avec une parfaite clarté, après les avoir minutieusement recueillis. On devait déjà à M. Lefebvre une série de travaux d'érudition relatifs au théâtre, aux fêtes et à la musique à Lille (1). Son dernier ouvrage est particulièrement précieux, en ce qu'il recueille à peu près tout ce qui a été conservé des archives des anciennes sociétés musicales de Lille, archives dont le pilon a détruit la plus grande partie.

Il nous apprend l'existence, à la fin du XVIIe siècle, d'œuvres lyriques locales, telles que *l'opéra-concerto* sur l'adoration des Mages de Claude Olry de Loriande, (1688), et le divertissement composé, en 1695, par le courtraisien Alphonse Eve, à l'occasion

(1) Voici quelques-uns des travaux de M. Lefebvre :
La procession de Lille du XVe, *au* XVIIe *siècle* (1902).— *L'évêque des fous et la fête des innocents à Lille* (1902).—*Fêtes lilloises du* XIVe *au* XVIe *siècle.*—*Les origines du théâtre à Lille* (1905). — *Notes pour servir à l'histoire de la musique à Lille* (1906). — *Le théâtre à Lille au* XVIIe *siècle* (1906). — Tous ces ouvrages édités à Lille, chez l'auteur. Ajoutons que le *Concert de Lille* est orné du portrait de Mondonville par Cochin, de 2 titres de compositions du même musicien et d'un fac-similé de la vignette du Concert de Lille, gravée, par Duriq en 1787.

de l'entrée de Boufflers à Lille. M. Lefebvre, que notre collègue M. Pannier a judicieusement secondé dans ses recherches, trace un tableau animé de la vie musicale dans l'antique cité flamande. C'est le Concert se tenant à l'Hôtel de Ville, de 1689 à 1701; c'est l'Opéra installé également à l'Hôtel de Ville en 1695 ; puis la Société de musique fondée en 1722 chez Hendricqz, et l'Académie de musique instituée en 1726, un an après le Concert Spirituel de Paris, et placée sous la protection du duc de Boufflers, gouverneur général de la Flandre. M. Lefebvre en publie le règlement daté de 1733, et s'étend sur le séjour que Mondonville fit à Lille de 1735 à 1737.

L'Etat des musiques de la bibliothèque du *Grand Concert* (1739) jette un jour très vif sur les œuvres qui détenaient alors la faveur du public. Parmi les opéras, on relève la *Jephté* de Montéclair, les *Fêtes grecques et romaines* de Colin de Blamont, et aussi *Hippolyte* et les *Indes galantes* de Rameau. Campra est représenté par de nombreux ouvrages. Une *Philomèle* de 1705 est attribuée, par erreur sans doute, à Rebel, car une pièce du même nom, due à La Coste, fut jouée précisément cette année-là ; puis, c'est le répertoire très nombreux des cantates et des motets. L'examen des compositions symphoniques montre à quel point les œuvres de Vivaldi étaient goûtées en France dans le premier tiers du XVIIIe siècle ; du maître italien, le *Grand Concert* exécutait l'*Estro harmonico*. On jouait aussi, à Lille, le curieux concerto de Jacques Aubert intitulé *Le Carillon*, sur lequel nous avons déjà attiré l'attention des lecteurs du *Mercure musical* (1) ; on y faisait encore entendre les célèbres *Caractères de la Danse* de Jean-Ferry Rebel.

Un certain nombre de programmes du Concert de Lille de 1733 à 1737, recueillis par Barbaze, ont pu être conservés et constituent une collection précieuse et presque unique en France. A partir de 1750, les institutions musicales se multiplient à Lille : *Concerts Raparlier* (1758 et 1767), *Redoute*, *Grand Concert* qui renaît de ses cendres en 1775-1776. Une salle de l'hôtel Soubise héberge un concert par abonnement dans le genre du *Concert des Amateurs* à Paris, tenu lui aussi, à l'hôtel Soubise ; puis, se fondent les Sociétés des *Abonnés* et des *Amateurs* (1785). En 1800, Lille a la primeur en France de l'oratorio

(1) *Mercure Musical* du 15 mai 1906.

d'Haydn, la *Création du Monde*. Enfin, après de nombreuses vicissitudes, l'Ecole de musique de Lille devient une succursale du Conservatoire de Paris (1827).

Le petit livre de M. Lefebvre, si plein de renseignements précis, sera lu avec le plus vif intérêt par tous ceux qui s'occupent de l'histoire de la musique dans les provinces françaises au XVIIIe siècle.

L. DE LA LAURENCIE.

PUBLICATIONS REÇUES

La Laurencie. — *Rameau.* (Collection des musiciens célèbres) 1 vol. de 125 pages in-8°.

Augé de Lassus. — *Boieldieu.* (Même collection) 1 vol. de 125 pages in-8°.

Bourgault-Ducoudray. — *Schubert.* (Même collection) 1 vol. de 130 pages, in-8°.

Dom Mocquereau. — *Le nombre musical grégorien.* T. I (Tournai, chez Desol et Cie), 1 vol. in-4° de 430 pages.

Gevaert. — *Traité d'harmonie.* Deux tomes en un volume in-8°. (Paris, Lemoine, 1908.)

Sonneck (Th.). — *Catalogue des partitions d'orchestre de la Bibliothèque nationale des Etats-Unis.* (Washington, 1908, in-8°.)

Sonneck (Th.). — *Classification of Music and Music Literature in the Library of Congress.* (Washington, 1908, in-8°.)

Library of Congrès (Bibliothèque nationale des Etats-Unis). *Report of the librarian,* for 1907. (Washington, 1908, in-8°.)

Les Chansons de France, n° 7 ; juillet, 1908. (Rouart, Lerolle et Cie, in-4°.)

Richard Wagners Photographische Bildnisse, mit einem Vorwort von *A. Vanselow.* (Munich, Bruckmann, in-12 ; 3 mk.)

Association des Musiciens Suisses. — *Rapport de l'Assemblée générale du* 31 *mai* 1908. (Neuchâtel, 1 vol. de 30 pages in-8°.)

Lemaitre et H. Clorizot. — *Trente noëls poitevins,* du XV au XVIIIe siècle.

Prod'homme. — *Œuvres de R. Wagner,* traduction française. Vol. II (Delagrave, in-12.)

R. Rolland. — *Musiciens d'autrefois.* (Paris, Hachette, in-8°.)

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

NÉCROLOGIE

LOUIS VAN WAEFELGHEM.

Né en 1840, le 13 janvier, à Bruges, cette ville, où l'on respire l'art ainsi qu'un souffle régénérateur, il s'éprit de la musique ardemment, vit en elle une Aimée à conquérir, une maîtresse fière et douce dont il fallait à jamais triompher. Mais elle fut bonne et lui sourit tout de suite, et c'est ainsi qu'après avoir, élève studieux, bu la science profane à l'Athénée de Bruges en compagnie de Delacenserie, Mamet, Siron et Willaert, notamment,— ses amis encore, et fidèles,— on le retrouve, à 17 ans, suivant les cours de violon au Conservatoire de Bruxelles, sous la maîtrise de Meerts, et de composition, avec Fétis. Cette faveur, il la devait à M. Jules Busschop, lequel, en réalité, nous a donné Van Waefelghem.

Celui-ci — disons-le en passant — ne put jamais sans regret se séparer de sa ville natale, qui lui demeurait en l'esprit comme le berceau d'art berçant l'artiste, le paradis de calme et de rêverie où éclôt le génie, et l'on cite de lui cette réponse qu'il fit à son professeur Meerts, celui-ci désirant savoir si Bruxelles lui souriait :

— Hélas ! non... Il me manque mon carillon !...

Ah ! comme il poursuit l'âme et la pensée des enfants de Bruges, ce carillon carillonnant dans le silence, clair, pur, net, doux, et comme il leur évoque le décor religieux, et les canaux reflétant les pignons dentelés, et les cygnes mélancoliques, Bruges entière, leur inspiratrice et leur mère !

En 1860, Van Waefelghem quitte Bruxelles avec un premier

prix, et passe en Allemagne afin de s'initier, en leur terre d'origine, à la science des maîtres de là-bas.

Il se fait entendre à Weimar, à Dresde, où il séjourna longtemps, lié tout de suite d'amitié avec ce virtuose de l'archet qui s'appela Lipinski, et qui lui offrit le choix entre la place de professeur de violon au Conservatoire de Lemberg et celle de violon-solo au Théâtre Impérial de Pesth.

Van Waefelghem s'arrêta à celle-ci et partit pour la Hongrie, où, peu de temps après, il créait une société de quatuor.

Ce fut à ce moment que lui parvint la nouvelle de la mort de son père, qui le brisa. De son plein triomphe artistique il s'éloigna comme d'un bagne, abandonna tout, fut auprès de sa mère, se consacrant à elle.

Les succès lointains ne le tentaient plus ; en 1863, il se rendit cependant à Paris, et sur les conseils de M. Gevaert, il s'adonna à l'étude de l'alto, ce violon qui est presque une viole, boîte sonore enflée d'âme, et qu'il affectionnait.

Un concours pour cet instrument le fit entrer à l'orchestre de l'Opéra et aux concerts Pasdeloup.

La guerre éclata, puis, la paix rétablie, Van Waefelghem est appelé en Angleterre comme alto-solo, pour la *season*, au « Majesty's Theatre », et pour les concerts de musique de chambre de la « Musical Union ». C'est au cours de ces travaux pour cette société dernière qu'il joignit son nom à ceux de Vieux-temps, Joachim, Sivori, Sarasate, Auer, en des quatuors inoubliés.

Durant de longues années, il quitta ainsi chaque été Paris pour la capitale de la Grande-Bretagne. Après avoir été, quatorze ans, alto-solo des concerts Lamoureux, il quitta cet orchestre pour réaliser un rêve qu'il caressait depuis longtemps : faire revivre la viole d'amour, ce merveilleux instrument de jadis, injustement délaissé, chantant comme les sirènes, d'une douceur pénétrante, irrésistible, et sous son archet de grand artiste, refleurit alors l'école flamande du XVIe siècle, le siècle de notre impérissable grandeur !

Pendant un de ses périodiques séjours à Londres, il découvrit chez le grand luthier Hill, une viole admirable, la perle de l'écrin de Paolo Aletzi, qui florissait à Venise en 1720, et conçut le projet de rétablir minutieusement l'histoire de ces instruments. A la suite de ses recherches, une littérature musicale reparut, qu'il fallait populariser.

LOUIS VAN WAEFELGHEM

(1840-1908)

Avec trois de ses amis, le prestigieux claveciniste Diémer, M. Delsart, viole de Gambe et M. Grillet, vielle, Van Waefelghem fonda une société d'instruments anciens qui se fit entendre dans toutes les grandes villes de France, de Suisse, d'Angleterre et de Belgique.

Louis Van Waefelghem faisait en outre partie du célèbre quatuor Sarasate, et était Officier d'Académie de France et Chevalier de l'Ordre de Léopold de Belgique. Il appartenait à notre S. I. M. depuis 1905.

Il avait conservé pour Bruges l'attachement le plus profond, et, chaque année, y revenait s'inspirer en elle, et contempler, le long de la côte, avec ses amis Gevaert, Jourrz et Lassen, la grande mer dont l'âme mouvante, faite de grandeur tragique et de poésie, crée les véritables artistes.

ED. DE LUVAY.

CONCOURS DU CONSERVATOIRE

Nous avons informé nos lecteurs en notre dernier numéro des récompenses attribuées aux chanteurs et chanteuses. Voici les résultats des suivants concours :

Piano (*Femmes*)

Premiers prix : Mlles Piltan (classe Delaborde) ; Deroche, Pennequin (Philipp) ; Chassaing, Boucheron (Cortot) ; Lewinsohn (Philipp).

Seconds prix : Mlles Guller (Philipp); Guillon, Bouvaist (Cortot) ; Morin (Philipp) ; Bompard (Delaborde).

Premiers accessits : Mlles Fourgeaud (Philipp) ; Boucher de Vernicourt, Duchesne (Cortot) ; Marx, Laeuffer(Delaborde) ; Schulhof (Cortot).

Seconds accessits : Mlles Parody (Cortot) ; Vargues (Philipp) ; Haskij (Cortot) ; Fritsch, Heinemann, Michel (Philipp).

6 + 5 + 6 + 6 = 23 récompenses, sur un total de 32 concurrentes.

ALTO

Professeur : M. Laforge.

Premiers prix : M. Rousseau, Mlle Dumont, M. Taine.

Deuxième prix : M. Barrier.

Premier accessit : M. Mayeux.

Deuxième accessit : Mlle Desnoyers.

VIOLONCELLE

Premiers prix : MM. Mas et Vaugeois (classe Cros Saint-Ange).

Seconds prix : MM. Jamin et Ruyssen (Loeb).

Premiers accessits : MM. Challet, Dussol (Cros Saint-Ange); Dumont (Loeb).

Seconds accessits : MM. Maréchal, Mangot, Allaux (Loeb); Martin (Cros Saint-Ange).

VIOLON

Premiers prix : MM. Michelon (classe Berthelier); Caremhat (Lefort); Mlles Wolff, Talluel (Nadaud).

Seconds prix : Mlle Roussel (Berthelier); MM Tiulot (Nadaud); Poirier (Lefort); Krettly (Berthelier).

Premiers accessits : MM. Carruette (Remy); Hémery (Nadaud); Mlle Goyon (Rémy); Mlle de la Hardrouyère (Berthelier); M. Olmazu (Rémy).

Seconds accessits : M. Duran, Mlle Elwell (Lefort); Mlle Didier (Nadaud); M. Villain (Rémy).

PIANO (*Hommes*)

Premiers prix : MM. Trillat, Gayraud (classe Risler); Eustratiou (Diémer).

Seconds prix : MM. Gallon et Gauntlett (Risler).

Premiers accessits : MM. Moretti, Schmitz (Diémer); Schwaab (Risler); Laporte (Diémer).

HARPE CHROMATIQUE

Professeur : Mme Tassu-Spencer.

Premiers prix : M. Mulot, Mlle Chalot.

Second prix : O.

Premier accessit : Mlle de Montmartin.

HARPE A PÉDALES

Professeur : M. Hasselmans.

Premiers prix : Mlles Pierre-Petit, Delgado-Perez, Laggé.

Seconds prix : Mlles Inghelbrecht, Dretz, Gaulier.

Premier accessit : M. Pré.

OPÉRA (*Hommes*)

Premiers prix : MM. Vaurs et Teissier (classe Bouvet).

Second prix : O.

Premier accessit : M. Dupré (Bouvet).

Seconds accessits : MM. Laloye (Dupeyron); Chah-Mouradian, Combes (Isnardon).

Femmes

Premiers prix : Mlles Raveau (Bouvet); Le Senne (Melchissédec).

Seconds prix : Mlles Cebron-Norbens (Isnardon); Kaiser, Bourdon Bouvet); Panis (Dupeyron).

Premier accèssit : Mlle Garchery (Dupeyron).
Seconds accessits : Mme Delisle (Dupeyron); Mlles Robur, Jurand (Isnardon).

OPÉRA-COMIQUE (*Hommes*)

Premier prix : O.
Seconds prix : MM. Vaurs et Coulomb (classe Bouvet).
Premiers accessits : MM. Dupré (Bouvet) ; Bellet (Dupeyron) ; Ponzio (Melchissédec); Paulet (Isnardon).
Seconds accessits : MM. Villaret et Audigier (Isnardon).

Femmes

Premier prix : A l'unanimité, Mlle Raveau (Bouvet).
Seconds prix : Mlles Gustin, Chantal, Cebron-Norbens (Isnardon).
Premiers accessits : Mlles Duvernay (Isnardon); Amoretti (Dupeyron); Lambert (Bouvet).
Second accessit : Mlle Pradier (Isnardon).

CONTREBASSE

Professeur : M. Charpentier.
Premier prix : O.
Seconds prix : MM. Dumont, Juste, Arrès.
Premier accessit : M. Leuliet.

FLUTE

Professeur : M. Taffanel.
Premier prix : M. Paul.
Seconds prix : MM. Friscourt et René.
Premiers accessits : MM. André Castel et Lespès.
Seconds accessits : MM. Clouet, Marchant et Raoul.

HAUTBOIS

Professeur : M. Gillet.
Premiers prix : MM. Riva, André Tournier, Bonneau.
Seconds prix : MM. Morel, Durivaux, Rigot.
Premier accessit : M. Duvoir.
Second accesssit : M. Burgunder.

CLARINETTE

Professeur : M. Mimart.
Premiers prix : MM. Rouillard, Corbet.
Second prix : M. Jauffrion.
Premier accessit : M. Siguret.

BASSON

Professeur : M. Bourdeau.
Premiers prix : MM. Thauvin et Fleurquin.
Seconds prix : MM. Verdier, Piard.
Premiers accessits : MM. Guilloteau, Petrot.
Second accessit : M. Letellier.

COR

Professeur : M. Brémond.
Premier prix : M. van Bedaf.
Second prix : M. Bacquier.
Premiers accessits : MM. Bordet, Stermann.
Seconds accessits : MM. Michel, Fabre.

CORNET A PISTONS

Professeur : M. Mellet.
Premiers prix : MM. de Lathouwer et Beghin.
Seconds prix : MM. Rodet et Minet.
Premier accessit : M. Delmotte.
Second accessit : M. Kauffmann.

TROMPETTE

Professeur : M. Franquin.
Premiers prix : MM. Gilis, Séguélas, Perret.
Second prix : M. Borie.
Premiers accessits : MM. Cherrière et Delattre.
Seconds accessits : MM. Panier, Champendal.

TROMBONE

Professeur : M. Allard.
Premiers prix : MM. Lafosse, Tudesq.

Seconds prix : MM. Barat, Meyer.
Premier accessit : M. Munio.
Seconds accessits : MM. Lagrange, Dervaux.

CONTREPOINT

Premiers prix : MM. Ribollet (classe Gédalge); Noël, Gallon, Matignon (Caussade).
Seconds prix : MM. Raulin (Gédalge); Bourdon (Caussade); Scotto, Roger (Gédalge).
Premiers accessits : Mlles Delmasion et Guérin (Caussade).

PRIX DE ROME

Sujet : la *Sirène*, cantate de MM. Eugène Adenis et G. Desvraux-Vérité.
Premier grand prix : M. André Gailhard (classe Lenepveu).
Deuxième second grand prix : Mlle Nadia Boulanger (classe Widor).
Mention honorable : M. Flament (classe Lenepveu).

La bibliothèque royale de Berlin vient de s'enrichir d'une superbe collection d'œuvres manuscrites de J.-S. Bach, Joseph Haydn, W.-A. Mozart et Beethoven. Cette collection a été offerte à l'empereur par le conseiller intime de commerce, M. Ernst von Mendelssohn-Bartholdy, fils du frère et, par conséquent, neveu du célèbre compositeur Félix von Mendelssohn-Bartholdy. Elle comprend, comme principales pièces, une cantate de Bach ; quatre symphonies, un concerto pour violon et une messe de Haydn, ainsi que la partition intégrale de l'*Enlèvement du sérail* de Mozart. Mais ce sont les originaux des œuvres de Beethoven qui forment le joyau de cette collection. La quatrième, la cinquième et la septième symphonies y sont représentées dans des partitions complètes. S'y trouvent également : le septuor op. 20, le quintette op. 29, le grand trio op. 97, les six quatuors op. 59, les op. 74, 127, 130, 131 et 132 ; l'ouverture de *Fidelio*, et un très intéressant carnet d'esquisses.

CONCOURS DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE DE LUXEMBOURG

SOLFÈGE (*jeunes gens*). *Division inférieure.*

Première mention avec distinction : M. Richy Muller (59 pts). — *Premières mentions :* MM. Jean Schmit (54 pts), Henri Kolbach (54 pts), Gustave Goergen (52 pts), Jean Kieffer (50 pts), Charles Lauser (50 pts), François Tribou (50 pts).

Deuxièmes mentions : MM. François Knaff (44 pts), Ernest Georgen (43 pts), René Wagner (40 pts), Emile Clémen (40 pts).

Troisièmes mentions : MM. Ferdinand Lallemand (38 pts), Max Goergen (35 pts).

SOLFÈGE (*demoiselles*). *Division inférieure.*

Premières mentions avec distinction : Mlles Marie Govers (56 pts), Wally Crocius (55 pts), Anne Cornevin (55 pts).

Premières mentions: Mlles Nazli Denaut (52 pts), Eugénie Wenger (51 pts), Julienne Leduc (51 pts), Gertrude Duhr (51 pts), Louise Bück (51 pts), Edith Schaach (50pts), Maria Schleser (50 pts), Rosalie Tockert (50 pts), Marguerite Yung (50 pts), Françoise Scharff (50 pts), Marguerite Rischard (50 pts), Marie Leclère (50 pts).

Deuxièmes mentions avec distinction : Mlles Emma Thielen (45 pts), Fanny de Wael (45 pts), Jeanne de Wael (45 pts).

Deuxièmes mentions : Mlles Daisy Leclère (41 pts), Francis Hastert (41 pts), Virginie Schou (40 pts), Mmes Van Acker (40 pts), Marguerite Majerus (40 pts).

Troisièmes mentions : Mlles Maria Emmel (37 pts), Maria Jaans (36 pts), Fanny Heintz (36 pts), Suzanne Weimerskirch (36 pts), Emilie Backes (35 pts), Mimy Wenger (35 pts), Mélanie Clémen (35 pts), Gabrielle Stoffel (35 pts), Marguerite Leick (35 pts).

SOLFÈGE (*demoiselles*). *Division ordinaire.*

Deuxième prix avec distinction : Mlle Emilie Dauphin (46 pts).

Deuxièmes prix : Mlles Louise Koster (43 pts), Valentine Valentin (40 pts).

SOLFÈGE (*jeunes gens*). *Division ordinaire.*

Deuxièmes prix : MM. François Es (41 pts), Jos. Heinen (40 pts), paul Albrecht (40 pts).

Premiers accessits : MM. Nicolas Weyrich (38 pts), Albert Hach (37 pts), Jean Tandel (37 pts), Henri Braun (36 pts).

Deuxièmes accessits : MM. Albert Glesener (34 pts), Jean Gieres (32 pts).

PIANO. *Division inférieure.*

Première mention avec distinction : Mlle Marguerite Jung (57 pts).

Deuxièmes mentions avec distinction : M. Richy Muller (49 pts), Mlle Marie Govers (47 pts).

Deuxièmes mentions : Mlles Jeanne de Wael (44 pts), Anne Cornevin (43 pts).

Troisième mention : Mlle Rosalie Tockert (36 pts).

PIANO. *Division ordinaire.*

Deuxièmes prix avec distinction : Mlles Emilie Dauphin (48 pts), Joséphine Decker (46 pts).

VIOLON. *Division inférieure.*

Première mention avec la plus grande distinction : Mlle Louise Koster (60 pts).

Première mention : Mlle Julienne Leduc (52 pts).

Deuxième mention avec distinction : Henri Braun (45 pts).

Deuxièmes mentions : M. Albert Hack (43 pts), Mlle Fanny de Wael (42 pts).

Troisième mention : Mlle Edith Schaack (39 pts).

VIOLONCELLE. *Division inférieure.*

Premières mentions avec distinction : Mlles Wally Crocius (58 pts), Valentine Valentin (57 pts).

Troisième mention : M. Charles Lauser (35 pts).

ALTO. *Division inférieure.*

Deuxième mention avec distinction : M. Grégoire Trausch (45 pts).

Deuxième mention : M. Jean Tandel (40 pts).

VIOLON. *Division ordinaire.*

Deuxièmes prix avec distinction : M. Joseph Heinen (48 pts), Mlle Françoise Scharff (46 pts).

Deuxième prix : M. Paul Albrecht (40 pts).
Premier accessit : M. Jean Gieres (36 pts).
Les prix « Guy de Wendel », « Humbert de Wendel » et « Norbert Le Gallais » sont partagés et distribués de la manière suivante : un violon à Mlle Françoise Scharff, un violon à M. Henri Braun et un violoncelle à Mlle Valentine Valentin.

BASSON. *Division inférieure.*

Première mention : M. Jean Tandel (50 pts).

CLARINETTE. *Division inférieure.*

Première mention : M. Charles Lauser (50 pts).

FLUTE. *Division inférieure.*

Première mention avec distinction : M. Albert Glesener (56 pts).
Première mention : M. François Tribou (50 pts).
Deuxième mention avec distinction : M. Ferdinand Lallemand (45 pts).

HAUTBOIS. *Division ordinaire.*

Deuxième prix avec distinction : M. Jean Gieres (46 pts).

COR. *Division inférieure.*

Première mention : M. Gustave Goergen (50 pts).

TROMPETTE. *Division inférieure.*

Deuxièmes mentions avec distinction : MM. Henri Kolbach (49 pts), Grégoire Tiausch (48 pts).

TROMBONE A COULISSE. *Division inférieure.*

Première mention : M. Joseph Kieffer (53 pts).

TROMBONE A COULISSE. *Division ordinaire.*

Deuxième prix : M. Nicolas Weyrich (40 pts).

CHANT (FEMMES). *Division inférieure.*

Première mention : Mlle Paula Paquet (50 pts).
Deuxième mention avec distinction : Mlle Maria Schleser (48 pts).
Deuxième mention : Mlle Nazli Denaut (41 pts).
Troisièmes mentions : Mlles Barbe Marx (36 pts), Emma Thielen (36 pts).

A Naples, *Salomé* de Richard Strauss, sous la conduite du compositeur, a fait grande sensation.

A Berlin, *l'Evangéliste* en est à sa 100e représentation.

L'organiste Alfred Sittard, de Dresde, a été invité à aller inaugurer des nouvelles et puissantes orgues à Barcelone.

La troisième symphonie de Jean Sibelius sera prochainement représentée.

Au Pirée, on doit fonder un Conservatoire de musique. Le directeur du Conservatoire d'Athènes G. Nasos sera chargé de l'organisation du nouvel institut.

Le compositeur espagnol Rancon Rodriguez Socas doit donner en audition au théâtre Dal Verme, à Milan, son opéra *Jeba*.

Au théâtre de Prague on annonce une fête donnée à la mémoire de Wagner par le Dr Richard Batka. Wagner paraîtra en scène. C'est Joseph Kainz qui sera chargé de personnifier le poète-compositeur.

Albert Stritt, le ténor de l'opéra de Francfort, est mort à Dresde à 61 ans.

A Munich, *Tiefland* d'Albert a obtenu un succès qui va *crescendo*. Mottl dirigeait et Mlle Fassbender chantait Martha.

Au cours de la dernière saison soixante œuvres de ce genre ont été inscrites sur les programmes.

M. Sigmund Lautenburg qui, en quittant le Residenz theater de Berlin, était devenu directeur du Raimund theater de Vienne, a résigné ses fonctions qu'il occupait depuis quelques semaines seulement. Il a préféré payer un dédit de 24.000 couronnes et échapper aux difficultés de tout genre créées volontairement par son personnel artistique.

Genève.

La cérémonie de la fête des promotions de l'Ecole secondaire et supérieure des jeunes filles, est toujours une joie pour les yeux et un agrément pour les oreilles des assistants.

Cette année, les élèves, sous la direction de leur professeur, M. H. Kling, ont chanté un hymne : *Vaincre ou Mourir*, paroles de M. E. de Budé, musique de H. Kling. Une mélodie aisée à retenir, simple, franchement rythmée, entraînante, un texte qui s'adapte fort bien et exalte joyeusement le sentiment patriotique, tels sont les caractères de ce chant suisse. La preuve en est dans les nombreuses éditions qui l'ont accueilli et le plaisir avec lequel les élèves l'ont interprété. Pour finir,

on a entendu avec non moins de plaisir l'*Epithalame* de Lohengrin, de R. Wagner, dans lequel les voix fraîches des élèves ont fait merveille.

Institut.

Les études musicologiques ont reçu à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres une consécration que, depuis longtemps, nous aurions voulu voir venir. La porte est ouverte, c'est à nos confrères en études musicales de faire qu'elle ne se referme point.

En tout cas, voici les résultats de cette année :

Sur le prix Saintour, l'Institut a prélevé une somme de 1.500 fr. attribuée par tiers aux trois volumes parus dans la Bibliothèque musicologique, que notre collègue P. Aubry dirige avec tant de compétence :

GASTOUÉ. — *Les origines du chant romain.*

R. P. THIBAUT. — *Les origines de la notation neumatique.*

R. P. REBOURS. — *Traité de psaltique.*

Le Gérant : C.-A. ROCOFFORT. Imp. Art. L.-M. Fortin et Cie, 6, Chaussée d'Antin, Paris.

ÉDITIONS SCHOTT & SIMROCK

Dépositaire Exclusif : MAX ESCHIG

13, Rue Laffitte, PARIS (IXe) — (Téléphone 108-14)

NOUVELLES PUBLICATIONS (*suite*)

Pour Piano à 4 mains

	Net frs
BRAHMS, J., op. 9 Variations sur un thème de Schumann .. .. —	6 25
CAETANI, R., op. 10 Suite .. .. —	5 35
COOLS, E., symphonie .. .. —	10 »
DOHNÁNYI, E. von, op. 9 Symphonie .. .. —	9 50
DVOŘÁK, A., op. 54 Valses cahier I.. .. .. —	8 15
SCHÜTT, Ed., op. 59 N° 2 *A la bien-aimée*. .. .. —	3 15
STRAUSS, Richard, Symphonie domestique .. .. —	10 »

Piano seul :

BRAHMS, J., Mélodies transcrites par Max Reger, deux volumes à.. .. .. —	5 »
DVOŘÁK, A., Célèbre Humoresque, original en sol bémol.. .. .. —	2 »
— *le même*, simplifié en sol.. .. .. —	2 »
FRANCK, César, *Les Plaintes d'une Poupée*.. .. .. —	1 50
MOSZKOWSKI, M., op. 77 Dix Pièces Mignonnes, chaque.. .. .. —	2 »
1 Tristesse. — 2 Scherzino. — 3 Romance sans paroles. — 4 Inquiétude. 5 Intimité. — 6 Tarentelle. — 7 Impromptu. — 8 Pantomime. — 9 Mélodie 10 Menuet.	
SAUER, E., Prélude érotique.. .. .. —	2 50
— Tarentelle fantastique .. .. —	2 »
SCHÜTT, Ed. op. 76 *Doux moments*. 1 en *la* bémol, 2 en *fa*. Chaque.. .. .. —	2 »
— op. 77 *Au Village et au Salon*	
1 Dans la prairie, polka-humoresque.. .. .. —	2 50
2 A mon amour, poésie-valse .. .. —	3 75
— op. 78 *Amourettes* (En promenant. — Tendresse. — Fleur déracinée. Voilà tout). .. .. —	5 »
TOVEY, D., op. 15 Concerto en *la* maj.. .. .. —	7 50

Pour Chant et Piano :

BRAHMS, J., Mélodies choisies en huit volumes, deux tons, chaque .. .. .. —	3 75
DELUNE, Fl. L., *Les Cygnes* (avec accomp. de Violoncelle) .. .. —	3 »
DVOŘÁK, A., *Quand ma vieille Mère* (tirée des Mélodies Bohémiennes, traduction de Mad. C. Chevillard), 2 tons, chaque.. .. .. —	2 »
ELGAR, *Salut d'amour*, deux tons, chaque .. .. —	1 50
FABRE G., *Dimanche* .. .. —	1 75
HUMPERDINCK, E., *La Veillée de l'Amant* (Berceuse). Adaptation de G. Montoya. —	1 50
LEMAIRE, G., *La Tabatière*.. .. .. —	2 »
MARTI-ESTEBAN, *Chanson Rêvée* .. .. —	1 75
— *Mon livre d'amour* .. .. —	1 75
SACHS, Léo, Nuit de Mai. .. .. —	1 »
— *Retour à la bien-aimée* (Trad. Mad. Chevillard) .. .. —	1 35
STRAUSS, Richard, Deux nouvelles Mélodies, traduites par Mad. C. Eschig, .. 1 Trouvé, — 2. Avec tes yeux bleus. — chaque .. .. —	2 25

Vient de Paraître :

JOACHIM et MOSER, *Traité du Violon*, vol. III, contenant « Seize Chefs-d'œuvre » édités avec cadences originales et signes d'interprétation par JOSEPH JOACHIM Traduction française par Henri MARTEAU .. .. net 15 »

Le volume premier du *Traité du Violon* de JOACHIM paraîtra en français au mois de Juillet, le vol. II en automne, de sorte que ce superbe ouvrage aura entièrement paru en français avant la fin de l'année.

Spécialité de Musique Etrangère. — Envoi gratis et franco des Catalogues

Alberto Bachmann

COMPOSITIONS POUR VIOLON

VIENT DE PARAITRE :

SIMROCK BERLIN

DEUXIÈME CONCERTO pour Violon et Piano ou Orchestre .. .. 8 marks

Prix marqués

Traité complet des gammes. WEILLER, 21, rue de Choiseul, Paris.. 5 fr.
Méthode complète de violon. RICORDI, Paris, 12, rue de Lisbonne 8 »
Le Violon (Lutherie, Œuvres, Biographies). FISCHBACHER, 33, rue de Seine, Paris 7 50

SCHÖTT' SOHNE, ÉDITEURS
Mayence

TD **Première Suite** (Allegro, Scherzo, Andante, Allegro, Appassionato).
TD **Deuxième Suite** (Allegro, Sarabande variée, Scherzo, Rhapsodie auvergnate) .. .. 10 mk 50
TD **6 Caprices de Virtuosité.**
MF **Concertino**.. .. .. 3 »
MF **Mazurka sentimentale** .. .. 2 »
F **Sérénade Florentine.**
F **Berceuse**.. .. .. 1 50
F **Scènes d'Enfants :**
Petit Noël 1 50
Petit Pierrot .. .. » »
La Toupie.. .. .. » »
Patrouille .. .. » »
TD **Zortzico, danse espagnole** (*va paraître*).. .. .. » »
MF **Passepied** .. .. » »
MF **Andante Religioso** .. .. .. » »

SCHOTT FRÈRES, Bruxelles

TD **Concerto en** *sol mineur*.. .. 7 fr. 50
TD **Polonaise** .. .. 5 »
F **Friska, Csarda** .. .. 5 »
F **Romance sans paroles**. .. .. 5 »
F **Chant rustique** .. .. 5 »
F **Le Chant du Toréador**. .. .. 5 »
MF **Deux Mélodies** .. .. 5 »
TD **Rhapsodie Tzigane**.. .. .. 7 50

Prix marqués

SIMROCK, Berlin

Paraîtra prochainement :
TD **Deuxième Concerto en** *la mineur*.. .. .. » »

LEDUC ET BERTRAND
3, Rue de Grammont, Paris

TD **La Jota Aragonesa**.. .. .. 3 fr. »
MF **Serenata Española**.. .. .. 2 50
MF **Adagio** 1 35
MF **Capriccio** 2 50
MF **Fileuse**. 2 50
F **Minuetto**.. .. .. 2 fr. »
MF **Mélodie**. .. .. 2 »
TD **L'Abeille** .. .. 2 »
MF **Romance** 2 50
MF **Air**. 2 50
F **Danse Bretonne** 2 50
F **Danse Hongroise**.. .. .. .. 2 50
TD **Mazurka de Concert**.. .. .. 2 50
MF **Rêve d'Enfant** 1 75
F **Maciotta**.. .. .. 1 75

CRANZ, Bruxelles

TD **Cadix, danse espagnole** .. .. 2 fr. 50
Cinq Morceaux :
F **Souvenir**.. .. .. 1 75
F **Aubade** 1 75
F **Danse Bretonne** .. .. » »
F **Valse mignonne** .. .. » »
F **Gigue** .. .. » »

J. HAMELLE, Paris

D **Scherzo diabolique** .. .. .. 2 fr. 50
D **Elégie** .. .. 2 »
MF **Chant du Printemps**. .. .. 2 »
MF **Pavane**. .. .. 2 »

BULLETIN FRANÇAIS DE LA

S. I. M.

SOCIETE INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris)

ANCIEN MERCURE MUSICAL

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS

Le Numéro : 1 franc

ABONNEMENTS { France, *un An*.. .. .. 10 francs
Etranger, *un An*.. .. .. 15 francs

DÉPOSITAIRES DU "MERCURE MUSICAL" ET "S. I. M."

PARIS.

Alleton L., 13, rue Racine.
E. Demets, 2, rue de Louvois.
Flammarion et Vaillant:
Galerie de l'Odéon;
36 *bis*, avenue de l'Opéra.
20, rue des Mathurins.
Baduel, 52, rue des Ecoles.
Baron, 51, rue Saint-Placide.
Boulinier, 19, boulevard Saint-Michel.
Briquet, 34 et 40, boulevard Haussmann.
Mme Chambrey, 26, rue Pigalle.
Floury, 1, boulevard des Capucines.
L. Gruss et Cie, 116, bd. Haussmann.
Lafontaine, 4, rue Rougemont.
Martin, 3, faubourg Saint-Honoré.
Max Eschig, 13, rue Laffitte.
E. Meudt, 55, rue de Vaugirard.
Rey, 8, boulevard des Italiens.
Rouart, 18, boulevard de Strasbourg et 78, rue d'Anjou.
Stock, place du Théâtre-Français.
Kiosque, 213, Grand-Hôtel, boul. des Capucines.
Timotei, 14, rue de Castiglione.
Arencibia, 30, faubourg Poissonnière.
A Orphée, 114, boul. St-Germain.
Roudanez, 9, rue de Médicis.
Laudy, 224, boul. St-Germain.
Touzaa, 16, boul. St-Germain.
Eitel, 8, rue de Richelieu.
Hibruit, 135, boul. St-Michel.
Andrée, 5, quai Voltaire.
Comptoir musical de l'Opéra (Parmentier), 51, boulevard Haussmann.
Sauvaistre, 72, Boulevard Haussmann.
Chartier, 21, rue Saint-Sulpice.

PROVINCE.

Amiens : Lenoir-Bayard, Galerie du Commerce.
Bordeaux: Feret, 15, cours de l'Intendance.
Clermont-Ferrand : Soulacroup - Ligier, 11 *bis*, rue Pascal.
Lille : Français et Cie, 109, boulevard de la Liberté.
Lyon : Janin frères, 10, rue du Président-Carnot.
Mme Béal, 42, rue de l'Hôtel-de-Ville.
Marseille : Carbonell, 56, Allées de Meilhan.
Montpellier : Lapeyrie, 22, rue de la Loge.
Nancy : Dupont-Metzner, 7, rue Gambetta.
Nice : Bellet, 35, boulevard du Bouchage.
Nîmes : Thibaud.
Roubaix : Marcelli, 3, rue du Bois.
Toulouse : Société Martin, 72, rue de la Pomme.
Valence : Dureau.

Rappelons à nos abonnés que toute demande de changement d'adresse doit être accompagnée de 50 cent. pour confection de nouvelles bandes.

SOMMAIRE

LA MUSIQUE ESPAGNOLE MODERNE, par HENRI COLLET.

LA CORRESPONDANCE DE RICHARD WAGNER AVEC MINNA WAGNER, par HENRI LICHTENBERGER.

LE CONCOURS DE ROME, par ARY-BRÉHAT.

L'ESTHÉTIQUE MUSICALE SCIENTIFIQUE, par PAUL-MARIE MASSON.

Le Mois

BIBLIOGRAPHIE, par JULES ÉCORCHEVILLE, PIERRE AUBRY, AMÉDÉE GASTOUÉ.

NOS ÉCHOS.

Les directeurs, MM. LALOY et ECORCHEVILLE, reçoivent les mercredis, de 4 h. à 6 heures.

THE WA-WAN PRESS

Newton Center Mass (U. S. A.)

PUBLICATIONS OF MUSIC BASED ON AMERICAN INDIAN THEMES

ARTHUR FARWELL

American Indian Melodies, for Piano Net $ 1.00

The collection comprises ten melodies mostly Omaha: The Approach of the Thunder God, The Old Man's Love Song, Song of the Deathless Voice, Ichibuzzhi, The Mother's Vow, Inketunga's Thunder Song, Song of the Ghost Dance, Song to the Spirit, Song of the Leader, and Choral.

Impressions of the Wa-Wan Ceremony, of the Omahas .. .. $ 1.00

For Piano, comprising eight melodies and an introduction describing the ceremony.

From Mesa and Plain, For Piano .. .. $ 1.00

Indian, Cowboy, and Negro Sketches.

Folk song of the west and south, $ 1.00

Indian, Cowboy, Spanish-American and Negro.

HARVEY WORTHINGTON LOOMIS

Lyrics of the red man, Book 1, For Piano $ 1.00

Based on actual Indian melodies, and containing Music of the Calumet, A Song of Sorrow, Around the Wigwam, The Silent Conqueror and Warrior's Dance.

Lyrics of the red man, Book 2, For Piano $ 1.00

Eight melodies, Prayer to Wakonda, On the War Path, Ripe Corn Dance, Evening at the Lodge, The Chattering Squaw, Scalp Dance, The Thunder God and the Rainbow, The Warrior's Last Word.

CARLOS TROYER

Traditional songs of the Zunis, First Series .. .. $ 1.00

Four Songs, with English and Zuni Text: 1. « Zunian Lullaby »; 2. « Lover's Wooing »; 3. « The Sunrise Call »; 4. « The Coming of Monte-zuma ».

Traditional songs of the Zunis, Second Series .. .. $ 1.00

Two Songs, with English Translation.

SEND FOR COMPLETE CATALOGUE OF OUR PUBLICATIONS TO THE WA-WAN PRESS NEWTON CENTER, MASS (U. S. A.)

DIPLOMES D'HONNEUR ET MÉDAILLES DU MINISTERE DU COMMERCE (Grands Prix 1903)

PIANOS

Émile MENNESSON

Pianos ERARD, PLEYEL, GAVEAU, etc.
perfectionnés, Avec **MOLLIPHONE**

VENTES - ÉCHANGES
LOCATIONS - RÉPARATIONS

Conditions exceptionnelles — Facilités de paiement

DEMANDER LES CATALOGUES

à E. MENNESSON, à Sainte-Cécile, à REIMS

Ajouter 0 fr. 15 pour frais d'envoi

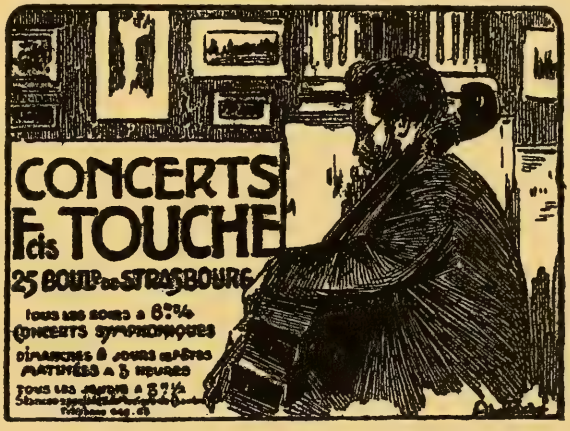
Nous signalons à nos lecteurs la très intéressante publication qu'a éditée notre confrère le COURRIER AUTOMOBILE. La question des automobiles est mise pratiquement à la portée de tous ceux qui roulent ou désirent rouler en voiture à traction mécanique. Cette publication est adressée franco aux intéressés contre envoi de deux francs aux bureaux du COURRIER AUTOMOBILE, 52, RUE SAINT-GEORGES, PARIS, ou contre envoi de la même somme à nos bureaux.

CONCERTS TOUCHE

25 - BOULEVARD DE STRASBOURG - 25

FAUTEUILS : 1.25, 1.75, 2.25

LOCATION SANS AUGMENTATION DE PRIX - TÉLÉP. 444-65



TOUS LES SOIRS, CONCERT SYMPHONIQUE A 8 H. 3/4

LES MARDIS, GRAND CONCERT CLASSIQUE

Les Jeudis en matinée à 3 h. ½ : Musique de Chambre

LES VENDREDIS GRAND CONCERT AVEC ORGUE

DIMANCHES ET FÊTES : MATINÉE A 3 HEURES

Location de la Salle pour Matinées, auditions d'Elèves, etc.

Organisation de Concerts avec le concours de l'Orchestre des CONCERTS TOUCHE

ÉDITIONS SCHOTT & SIMROCK

Dépositaire Exclusif : MAX ESCHIG

13, Rue Laffitte, PARIS (IXe) — (Téléphone 108-14)

NOUVELLES PUBLICATIONS

Musique de Chambre :

HAENDEL, G. F., op. 2 Sonates en Trios d'après les originaux pour 2 violons ou Flûtes ou Hautbois et Basse
N° 1 *Ut* min., 2 *Sol* min., 3 *Fa*, 4 *Si* bémol, 8 *Sol* min., chaque .. .. .. Net 3 15
HAENDEL, G. F., Sonates en Trios d'après les originaux pour deux Hautbois et Basse
1 *Si* bémol, 2 *Ré* min., 3 *Mi* bémol, 4 *Fa*, chaque. .. .. — 3 15
MARTEAU, Henri, op. 12, Trio p. Violon, Alto et Violoncelle.. .. .. — 9 50
MOFFAT, A., Suite dans le style ancien pour 2 Violons et Piano .. .. — 5 »
MOÓR, Em., op. 59, Quatuor à cordes. Parties.. .. .. — 7 50
SCHILLINGS, Max, Quatuor à cordes, *Mi* min. Parties .. .. — 12 50
TOVEY, D., op. 8 Trio pour Piano, Clarinette et Cor.. .. .. — 8 75
TOVEY, D., op. 8, *le même* arrangé pour Piano, Violon et Violoncelle par l'auteur.. — 8 75
ZILCHER, P., Trio pour des enfants, Piano, Violon et Violoncelle.. .. .. .. — 3 15

Violon et Piano :

AMBROSIO, A., d., op. 35 N° 1 Sonnet Allègre .. .. — 2 50
BRAHMS, J., Sonaten-Satz (œuvre posthume).. .. .. — 5 »
DELUNE, Fl. L., Sonate.. .. .. — 6 »
DVOŘAK, A., op. 100 Indian Canzonetta, tirée de la Sonatine .. .. — 2 »
DVOŘÁK, A., Célèbre Humoresque arrangée par RENFELD
— *la même*, arrangée par WILHELMJ } chaque. .. .. .. — 2 »
— *la même*, arrangée par FRITZ KREISLER
HUBER, Hans, op. 123 Sonata lirica (N° 8 en *la*) .. .. — 11 25
MOÓR, Em., op. 21, Sonate en *la* min. .. .. — 8 15
— op. 56 Sonate en *mi* min.. .. .. — 5 »
MOÓR, Em., op. 62 Concerto .. .. — 10 »
PAGANINI, N., Sonatines p. Violon et Guitare, arrangées pour Violon et Piano, vol. 1 .. .. — 2 50

Pour Alto et Piano :

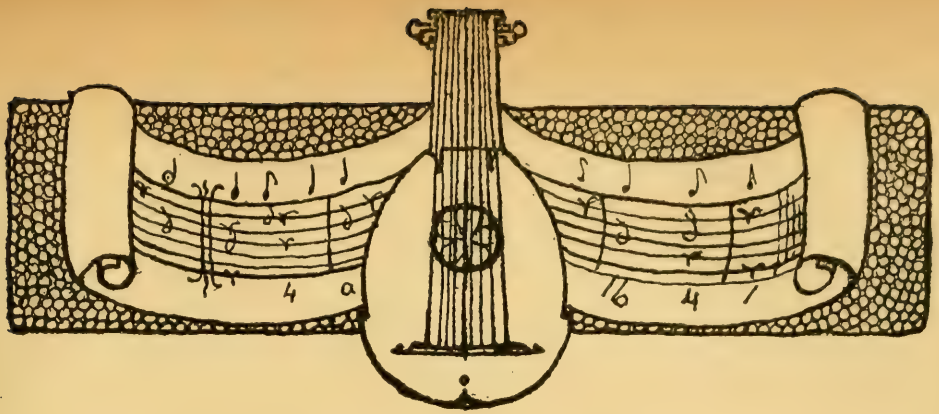
BRAHMS, Deux Sonates pour Clarinette et Piano, arr. p. Alto chaque .. .. — 10 »
MARTEAU, Henri, op. 8 Chaconne .. .. — 5 »
YORK BOWEN, Sonate.. .. .. — 8 75

Pour Violoncelle et Piano :

CUI, César, Orientale .. .. — 25
DELUNE, Fl. L., Sonate .. .. — 6 »
DOHNÁNYI, E. von, op. 8 Sonate .. .. — 6 25
— op. 12 Concertstück.. .. .. — 7 50
DVOŘÁK, A., Célèbre Humoresque .. .. — 2 »
— Waldesruh (Calme de la forêt) .. .. — 2 »
LAMPE, W., op. 4 Sonate .. .. — 10 »
MONTRICHARD, A. de, Sonate .. .. — 7 »
MOÓR, Em., op. 55 Sonate en *sol* .. .. — 9 50
— op. 64 Concerto en *si* dièse min. .. .. — 12 50
STOJOWSKI, S., op. 18 Sonate en *la* .. .. — 4 »

Pour deux Pianos à 4 mains

DVOŘÁK, A., op. 95 Symphonie *Le nouveau Monde* .. .. — 17 50
LIAPOUNOW, S., op. 4 Concerto.. .. .. — 10 »
SCHÜTT, Ed., op. 38 N° 1 Valse-Paraphrase d'après Chopin .. .. — 5 »
— op. 38 N° 2 Impromptu-Rococo .. .. — 4 40
STRAUSS, Richard, Sinfonia Domestica op. 53 .. .. — 10



LA MUSIQUE ESPAGNOLE MODERNE

IIe PARTIE (1)

PARMI les divers « tempéraments » des musiciens espagnols, nous remarquons surtout des différences ethniques : tel artiste de Castille est sentimental, tel autre d'Andalousie est indolent et voluptueux. Aussi, en nous arrêtant à Valence, par exemple, pouvons-nous prévoir, d'après les tons chauds et colorés, l'éclat aveuglant de cette terre, quel sera l'esprit de ses enfants. Et, en effet, tous les caractères distinctifs de l'antique école valencienne se retrouvent, à des degrés divers, chez Giner, Ubeda et Ripollès.

Au XVIe siècle, Ambrosio de Cotes, Gines Pérez et J.-B. Cômes se complaisaient aux combinaisons vocales les plus hardies, aux grandes masses chorales libres et puissantes. Cômes surtout fut un musicien aux conceptions vastes et audacieuses, plus éclatantes que profondes, plus belles de forme que riches d'idées. Il fit école : au début du XIXe siècle, le maestro Cabo était justement considéré comme son héritier direct. Mais l'italianisme gagnait déjà la péninsule avec le compositeur Pons, un pur et brillant mélodiste. Pascual Perez, organiste de la Métropolitaine, suivit à la fois Cabo et Pons,

(1) Voir la Ire partie dans le no du 15 mars.

les tendances polyphoniques et mélodiques ; et ses élèves actuels, Giner et Ubeda, ont recueilli en le partageant ce double héritage.

M. Salvador Giner a écrit un peu dans tous les genres avec une égale facilité. Des opéras : le *Songeur*, *Sagunto*, le *Fantôme*; des opérettes ou *zarzuelas* sans nombre ; des poèmes symphoniques *descriptifs* : *La Procession du Corpus ; La Nit de Albaes*, où il dépeint des *rondes* de nuit se battant ; *La Cène du Roi Balthazar ; Le Sinaï* que nous eûmes l'occasion d'entendre à Paris, exécuté par la Garde Républicaine, et bien d'autres ouvrages, tous d'une facture intéressante, mais où l'on sent régner l'influence de Meyerbeer.

M. Giner est directeur du Conservatoire de Valence, et c'est à ce titre qu'il devait figurer dans cette étude. Son talent un peu mélodramatique produit beaucoup d'*effet* sur ses compatriotes, ce qui ne saurait nous étonner. Combien de Français applaudissent encore *Les Huguenots* ou *Le Prophète*, et dédaignent *Pelléas* ou *L'Etranger ?*

Tout autre est M. J.-M. Ubeda, grand et sévère organiste. Tandis que son « condisciple » s'égarait dans les chemins dangereux de la musique imitative, ce noble artiste renouait la glorieuse tradition contrapontique de son école. Beaucoup de pièces d'orgue, des messes, des œuvres vocales de tout genre attestent la science profonde et le caractère doux et mystique de ce modeste technicien.

Enfin M. Ripollès, né en 1867, actuellement maître de chapelle de la Cathédrale de Séville, est un musicien fort intéressant. Nous avons dit l'influence morale qu'avait exercée sur lui l'ardente propagande de M. Olmeda : M. Ripollès a, en effet, participé daus la plus large mesure à la restauration religieuse commencée en Castille. Elève de Giner, il n'en a retenu que le savoir-faire, qui est grand. Nous distinguerons trois *manières* dans son style : La première est marquée par une messe *mystico-profane* d'accent très *lohengrinesque*, composée il y a plus de quinze ans. Déjà s'y révèlent des dons remarquables de mélodie suave soutenue par une harmonie fort élégante, bien qu'un peu monotone. Puis le style devient plus *symphonique* dans une seconde messe où nous remarquons l'heureux accouplement de l'orgue et de l'orchestre dans le *Credo*, et le très beau *Sanctus* où le dialogue le plus exquis

s'élève entre les voix d'hommes et les voix d'enfants. Au début, seules les voix d'enfants attaquent le mot *sanctus* sur un accord de septième dominante de deuxième espèce, et décrivent une période toute franckiste sur le *Dominus Deus Sabaoth*... Enfin, une troisième manière s'affirme par un retour décisif au genre liturgique, à la polyphonie dite palestrinienne. Nous avons sous les yeux d'ingénieux faux-bourdons, un *Himno de Corpus*, un *Pange lingua* à huit voix traitées en contrepoint rigoureux, un *Himno à la Virgen*, d'une douceur chaste qui rappelle Guerrero. Recommandons le motet *Accepit Jesus calicem :* après une exposition de huit mesures, s'élève un duo contrepointé de la plus noble allure ; puis vient une préparation à la déclamation du Christ : les accords d'octave et quinte sans tierce sonnent mystérieusement ; enfin le Christ chante sa plaintive mélopée, d'une émotion intense et résignée.

Citons encore le motet *O Sacrum convivium* à quatre voix, si polyphonique, avec sa progression descendante et sa « coda » exultante. Enfin la messe *De Beata Virgine* (1904) contient un suave *Benedictus* pour cinq voix seules, dans un sixième ton liturgique. L'homme capable de créer de pareilles beautés est un pur musicien.

De Valence, nous remontons à Barcelone.

Les Catalans sont fiers de leur capitale et ils ont raison. Nous n'avons pas à rappeler le caractère spécial de leurs relations avec Madrid. Mais il est certain que l'on ne trouve peut-être pas en Europe un peuple qui, par son génie, son énergie et son enthousiasme, leur puisse être comparé. Au nom du catalanisme, ils accomplissent des prodiges. Et, par bonheur, l'Art participe à ce mouvement : théâtres, concerts, sociétés chorales se multiplient ou s'affermissent, pleins de vie.

De toutes les manifestations artistiques de cette forte race, l'*Orféo Catalá* est à coup sûr la plus imposante.

« L'art est éducateur », avait dit Richard Wagner. Et l'*Orféo* n'eut qu'un seul désir : ressusciter l'âme même de la nation par la renaissance du folklore.

Ce fut M. Lluis Millet qui, en 1891, eut l'idée d'une corporation de « maîtres chanteurs » populaires. Il réunissait, dans

une salle du café Pelayo, quelques enthousiastes comme lui : MM. Amadeu Vives, Jacinto Tort, Joseph Mª Comella, Joan Salvat, Mme Emerenciana Wehrle, et bientôt l'*Orféo* était fondé. L'année suivante, la Société naissante comptait 28 choristes et 37 membres protecteurs, et commençait la propagande patriotique à travers la Catalogne, faisant de jour en jour des conquêtes, soulevant l'enthousiasme du peuple qui adopte le chant *Els Segadors* comme son hymne national, comme sa *Marseillaise*. L'*Orféo* est consacré du jour où il débute à l'*Athénée Barcelonais*. Dès lors, il s'associe à toutes les solennités catalanistes ; partout il recueille les acclamations de foules délirantes ; partout il est appelé, et partout il triomphe. Il faut avoir assisté à une fête patriotique catalane pour se rendre compte de l'incroyable prestige de l'*Orféo*. On annonce un concert à Vallvidrera : tout le jour c'est un défilé interminable de voitures et de piétons qui gravissent la montagne fleurie ; le funiculaire, les tramways vont sans trêve, remplis de gais voyageurs. Arrivés au but, tous s'installent dans les somptueux hôtels, dans les auberges, ou sur la mousse tendre des bois ombreux. On dîne copieusement ; puis, le repas terminé, après une joyeuse série de *Sardanes*, ces danses si curieuses, rythmées par une musique exquise, et que nous définirons tout à l'heure, tous s'acheminent vers le lieu sacré où déjà l'*Orféo* s'est réuni. On se presse autour des chanteurs, on les admire, on se montre la silhouette élégante et énergique de leur chef, M. Millet, et un grand silence se fait. Dans la douceur du soir qui se devine, les voix s'élèvent harmonieuses. Ce sont des motets anciens, des symphonies descriptives du XVIe siècle, ce sont surtout des chansons populaires que l'on bisse d'acclamation. Enfin dans le crépuscule rose qui assoupit cette nature vraiment grecque, l'hymne national, harmonisé par M. Millet, *Els Segadors* monte, vainqueur et resplendissant. Tous se découvrent, et c'est, parmi les lueurs soudaines des feux de bengale, des cris frénétiques, des grondements de foule, des appels et des vivats sans fin. C'est bien là l'art *populaire*, rêvé mais en vain par le grand Wagner, et que seule peut enfanter la résurrection du *folklore*. C'est le triomphe incontesté du chant venu du peuple et qui retourne au peuple, magnifié par la science féconde de l'artiste. Artiste *plagiaire*, dira-t-on peut-être, artiste qui *vole* au paysan la cantilène légendaire, l'emporte

jalousement en son laboratoire et la malaxe selon des recettes torturantes. Mais qu'importe, si le peuple la peut reconnaître et l'acclame spontanément ? Cet enthousiasme même qu'il manifeste devant l'œuvre artistique ne prouve-t-il pas un progrès de sa culture, et ne suffit-il pas à donner raison au compositeur ? D'ailleurs, rien n'est plus dans la *tradition* que le travail symphonique sur des thèmes populaires. Nous ne songeons pas à reprocher aux contrepointistes de la Renaissance d'avoir pillé le recueil de Petrucci, d'avoir composé des messes de l'*Homme Armé*, d'avoir emprunté aux chansons galantes les motifs de leurs madrigaux. N'est-ce pas une maxime grecque que l'idée n'est rien, et que seule importe la forme qu'on lui donne ?

Mais sans discuter davantage sur un problème aussi délicat, revenons à l'*Orféo*. On conçoit qu'une œuvre aussi *nationale* devait rapidement s'accroître et s'enrichir. En 1897, elle compte 100 choristes et 400 membres protecteurs. Aujourd'hui, 200 choristes s'y trouvent répartis en trois sections d'hommes, de femmes et d'enfants, sous l'égide de plus de 2.500 membres protecteurs (1). Un véritable palais vient d'être édifié pour ce peuple d'artistes. C'est un monument somptueux, d'un style ultra-moderne, d'une disposition très heureuse, et qui renferme une splendide salle de concerts d'une excellente acoustique, et munie d'un magnifique orgue Walker.

Le répertoire moderne de l'*Orféo Catalá* comprend les œuvres de maîtres tels que Millet, Vives, Noguera, Nioclau, Garcia Robles, Mas y Serracant, Romeu, Pujol, Alió, Morera, Gibert et enfin Pedrell, le doyen et le chef de cette florissante Pléiade.

Mais avant d'étudier les auteurs et les œuvres, nous dirons un mot de ces *Sardanes* que nous nommions tout à l'heure, et qui caractérisent si bien l'eurythmie catalane.

Ce sont des danses traditionnelles, d'une antiquité insondable, et que le peuple aime entre toutes.

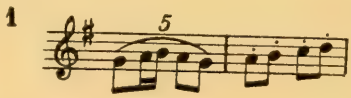
Formant de grands cercles, les bras haut levés et les mains enlacées, les danseurs suivent, avec des mouvements cadencés, l'allègre rythme de danse, comptent avec attention les points

(1) L'*Orféo* a depuis 5 ans son organe : la *Revista musical catalana*, rédigée par d'éminents paléographes, musicologues ou critiques, et qui occupe le tout premier rang parmi les revues musicales d'Espagne.

ou mesures et les répartissent en oscillations concentriques plus ou moins étendues.

Dans le mouvement grave de la *Sardane*, dans l'attention silencieuse avec laquelle on doit suivre son développement, dans le mélange démocratique des classes qui s'effectue à la faveur de la formation des cercles, se réfléchit le caractère catalan, si différent du reste de la péninsule.

Quant à la musique, elle est du plus haut intérêt : le compositeur est libre ; il lui suffit d'observer le rythme et la cadence. A son service, il a douze instrumentistes qui forment la *cobla* et qui jouent du *flubiol* (petite flûte à bec), de deux *tibles* (sortes de hautbois à forte sonorité) de deux *ténors* (cor anglais au timbre plus chaud et plus robuste que les nôtres), de deux *Cornetins*, deux *trombons*, deux *fiscorns* (fliscorns), un *contrabaix* (contrebasse). On comprendra que la sonorité de la *cobla* doive être très pittoresque et brillante. Les compositeurs en tirent de savoureux effets et enfantent parfois de véritables œuvres d'art : la plupart des *Sardanes* de MM. Pujol, Garreta, Morera et Serra, par exemple, sont de petits chefs-d'œuvre. M. J.-M. Ventura est le promoteur de cette renaissance de la Danse populaire, et sa *Sardane, Per tu Ploro*, sur un poème merveilleux de Maragall, est d'une beauté émouvante. Enfin M. López Franch recherche les accords profonds, les jeux de timbres chatoyants : sa *Sardane, Adela*, développe avec une verve endiablée ce joli motif :



Telle est la danse populaire de la Catalogne, plus pure, certes, et plus noble que ses sœurs andalouses ou valenciennes. Evolution gracieuse et ordonnée, élément musical vraiment typique, la *Sardane* demeurera longtemps le modèle accompli des danses ibériques. Elle n'a point la volupté asiatique du *Tango* ni la fougue barbare de la *Jota*, ni l'extravagance du *Zortzico* : elle est classique.

Nous avons salué en Philippe Pedrell le Chef de l'Ecole Catalane. Disons d'abord qu'à l'étranger on le considère bien ainsi : L'Allemagne le connaît et le vénère ; l'Italie le proclame le Wagner espagnol ; la Russie, par la voix de César Cui, l'associe à Gilson dans le même élan d'admiration. Seule, la France, malgré la tentative de M. Bordes à Montpellier, ignore encore l'auteur de la *Trilogie lyrique*. Car le Maître est, avant tout, un dramaturge. Il eut cette inspiration rare de créer le *Drame National* par la mise en œuvre des motifs populaires, et il réussit, en les développant suivant les exigences de la scène, à leur donner une seconde vie, celle-là même qu'indique l'action poétique.

L'entreprise était ardue, car elle était sans précédent. Voyons comment Pedrell la réalisa et quel succès l'accueillit.

La personne du Maître est sans doute bien connue : On se rappelle sa stature courte et trapue, sa tête forte et énergique, ses cheveux blancs et frisés couronnant un front haut et bombé, ses yeux bleus perçant les lunettes d'or, tous ses traits enfin, qui font songer à un Wagner méridional.

Pedrell est né le 15 février 1841, à Tortosa, dans la province de Tarragona. Il fit de très fortes études littéraires et aujourd'hui encore n'a pas perdu la pratique de la langue latine.

Son premier essai dramatique : *El ultimo Abencerrage* date de 1874. L'année suivante il écrivit un *Quasimodo*. Puis il voyagea longuement en France, en Italie, en Autriche. Son retour, en 1881, fut marqué par la représentation d'un opéra *El Tasso en Ferrara*, suivi bientôt de drames lyriques : *Cleopatra* et *Mazeppa*... La scène, d'ailleurs, ne l'avait pas seulement attiré : de nombreuses mélodies, une messe de Gloria, des symphonies et poèmes symphoniques tels que le *Chant de la Montagne*, une *Marche Triomphale* dédiée à Mistral, et exécutée aux fêtes provençales de Montpellier en 1878, et nombre d'œuvres inédites, prouvent en Pedrell un passionné de musique pure. Mais il est certain que l'exemple de Wagner devait tenter un tel artiste doublé d'un poète, d'un fin lettré, et d'un archéologue des plus érudits.

Aussi bien les théories des Pères Arteaga, Eximeno ou Lampillas, précurseurs espagnols du chevalier Gluck, lui indiquaient sa voie.

La brochure fameuse *Por nuestra musica*, parue à Barcelone

en 1891, montra que la tradition nationale d'expressivisme allait être renouée par un Espagnol authentique, héritier de Victoria, comme Verdi avait désiré l'être de Palestrina.

Ce manifeste *Pour notre musique* était bien significatif. L'auteur y signalait le mal dont souffrait l'art espagnol, il touchait du doigt cette plaie du *flamenquismo*, genre avili de la *Zarzuela* évoluée. Et il réclamait qu'enfin lassés de la décadence, ses compatriotes voulussent bien se souvenir des maîtres glorieux des âges précédents, qu'ils accueillissent les productions nouvelles inspirées de cette tradition. Il proposait donc une forme dramatique satisfaisant à la fois aux exigences modernes de complication symphonique et de déclamation mélodique. Concilier le wagnérisme avec le « russisme », tel était le problème. Allier la cantilène espagnole recueillie dans les campagnes, à la polyphonie palestrinienne magnifiée par le « tondichter » allemand, tel est aussi le programme de Pedrell en ses grands ouvrages : la *Trilogie* et le *Comte Arnau*.

La *Trilogie* repose sur les emblèmes nationaux : Patria, Amor, Fides.

Patria, ce sont *les Pyrénées* ; Amor, c'est *la Celestine* ; et Fides sera bientôt *Raymond Lull*.

Les Pyrénées sont déjà célèbres. Une représentation intégrale à Barcelone, des exécutions fragmentaires à Venise, Madrid et Montpellier, ont fait connaître au public le nom du musicien. Le poème, dû au grand Balaguer, met en action les vicissitudes et la délivrance finale de la Catalogne au XIIIe siècle. Un prologue chante la gloire des Pyrénées ; et trois « journées » nous montrent successivement la victoire miraculeuse du comte de Foix sur le légat du pape, puis la revanche des inquisiteurs, enfin l'affranchissement définitif de la patrie par la bataille de Panissars. Dans toute l'œuvre agit un personnage mystérieux, la Mauresque *Rayon de Lune*, fervente de la Catalogne.

Le prologue est confié au Barde (un baryton) qui, devant le panorama magique des Pyrénées, évoque à nos yeux les « fastes d'autrefois », les jours perdus du « passé qui fut si grand ». De larges chœurs l'interrompent, d'un style sévère et majestueux : d'abord les Moines, puis la Cour d'Amour, les Inquisiteurs, les Almogavars, tous les acteurs de la Trilogie qui s'unissent enfin en un formidable *Alleluia*, très développé et d'un effet saisissant.

Et le premier tableau (*le Comte de Foix*) s'ouvre. Nous sommes dans la salle d'honneur du château de Foix. Le trouvère Miraval cause avec son ami Sicart des tristes événements de la guerre ; et la musique est singulièrement expressive :

2

Miraval

Quel triste jour, quel jour de noirs nu - a - ges!...

Ce thème de Miraval est heureusement transformé au cours de cette longue scène, jusqu'au tout gracieux épisode de la *Cour d'amour*. Alors la salle s'emplit de jongleurs et jongleuses, d'écuyers, de pages, d'hommes d'armes. La comtesse, entourée de nobles dames, annonce les jeux, et un charmant intermède d'orchestre s'ensuit. Au milieu de toute cette animation, on distingue le son d'une *pandereta*, et, se frayant un passage à travers la foule surprise, arrive en bondissant *Rayon de Lune*... Elle chante et danse une Orientale, d'un rythme tour à tour languissant, âpre, enfiévré et heurté ; puis, à la prière de la comtesse, elle déclame la sauvage ballade : *La Mort de Jeanne*, dont voici les principaux thèmes d'un *mélos* si barbare, et d'une harmonisation si savoureuse :

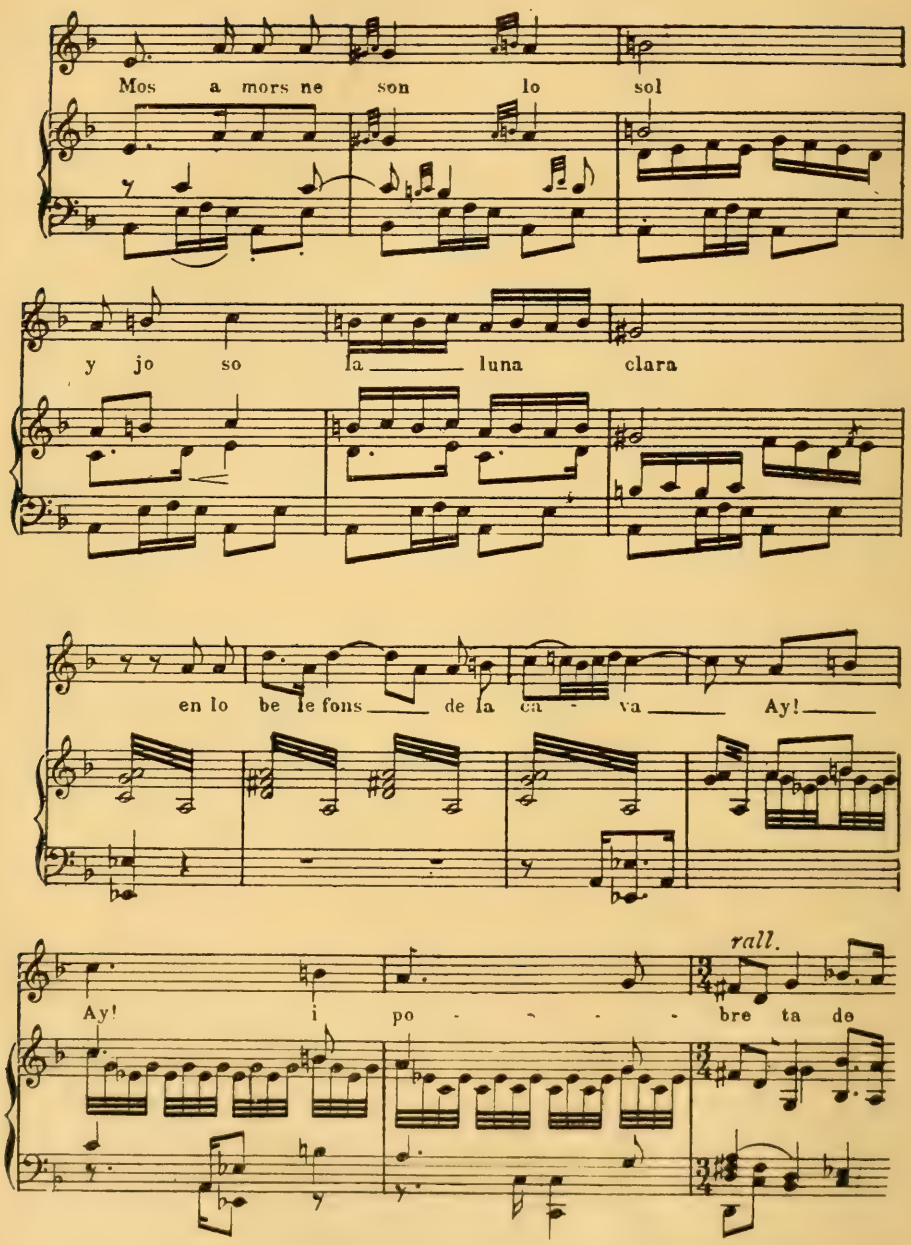
3

Poco andantino

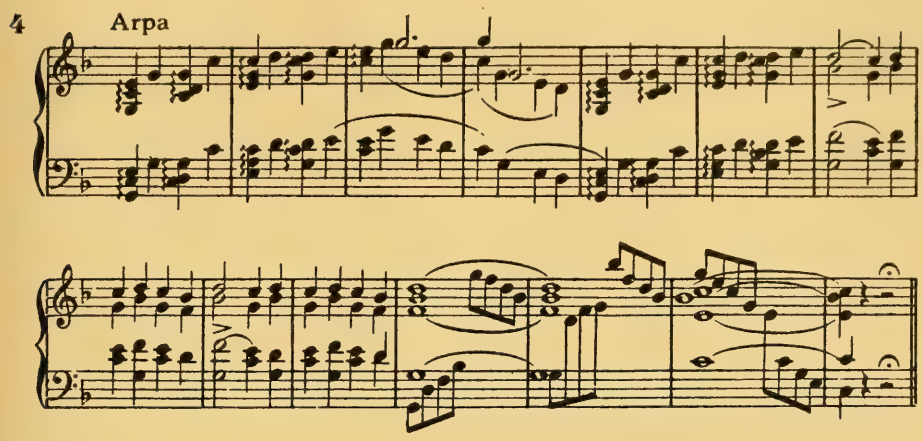
ritard.

Mos a - mors sen son a - nat.

ritard.


Mos a mors ne son lo sol
y jo so la luna clara
en lo be le fons de la ca - va Ay!
rall.
Ay! i po - - - - bre ta de

On acclame *Rayon de Lune* et le concours continue. On entend successivement une *tenson*, un *lai*, pour lequel Pedrell a trouvé cette exquise « ritournelle » :



et un « serventais » où s'évoquent toutes les joies de la patrie perdue :

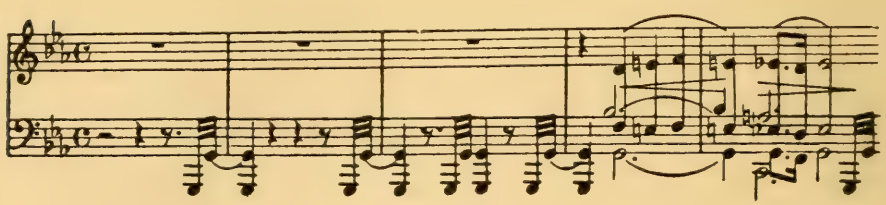
Ay ! Tolosa y ay Provensa !
Ay ! Carcassona y Beziers !
Ay patria mia, estimada !

Sicart le chante en s'accompagnant de la harpe, avec une fierté mâle, une émotion profonde, qui déchaînent l'enthousiasme général, refroidi soudain par l'apparition tempêtueuse du légat du pape. Coup de théâtre sans doute bien romantique, mais que sauve une musique vivante et variée. Le cardinal triomphe. Il va faire arborer la bannière de l'Eglise sur les tourelles du château. Tout paraît perdu ; mais l'orage éclate, les fenêtres s'ouvrent, des coups mesurés et sourds résonnent sous terre et, au milieu de la salle, les dalles se soulèvent. Dans une pâle clarté le comte de Foix surgit, entouré de ses hommes d'armes ; et tous unis et joyeux entonnent l'hymne de liberté *Foix per Foix y per Foix sempre !*

Le deuxième tableau (*Rayon de Lune*) a pour décor le cloître de l'Abbaye de Bolbona. La Mauresque y trouve le comte déguisé en moine et qui vient assister à son propre enterrement...

La procession des religieux, portant sur une civière un cercueil recouvert de drap noir avec le blason de Foix, s'ébranle au son des cloches funèbres :

5



Tout semble fini : le comte est mort et la patrie est perdue. Mais *Rayon de Lune* veille... Elle exhorte le prince à tenter encore la fortune : Montségur lui reste, château-fort où sont en péril de nobles dames qui l'aiment. Qu'il coure là-bas et sauve le dernier asile où Rome n'a point pénétré ! Et elle lui raconte l'histoire de son père, Raymond Roger, un vrai chevalier, celui-là, qui n'aurait point hésité en face du danger, lorsque la Patrie agonisait... Et son récit est une « ballade » riche de mélodies et de rythmes que nous devrions transcrire tout entière. On y entend des phrases aux tonalités antiques et qui évoquent des paysages médiévaux :

Re - cu llits entre'ls ar-bres y las som - - bras,

p *a tempo* *cresc.* *rit.*

1

6 Un jorn, al - là, per lo fon - dal dels bos - cos,

p

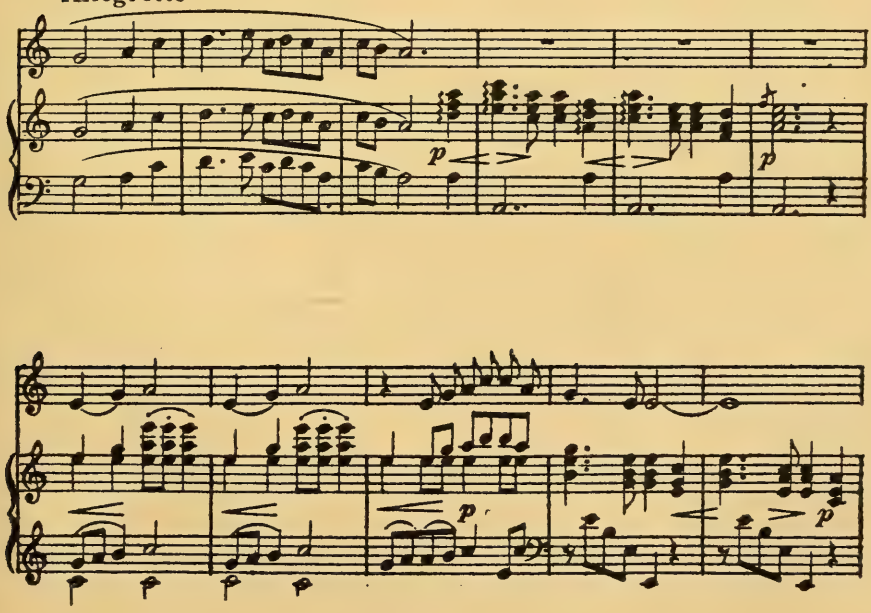
Le Comte se laisse fléchir par les ardentes supplications de Rayon de Lune... Mais hélas ! à ce moment arrive, éperdu, un fidèle du comte ! Montségur s'est écroulé ; le dernier rempart de la Catalogne est aux mains de l'Eglise.

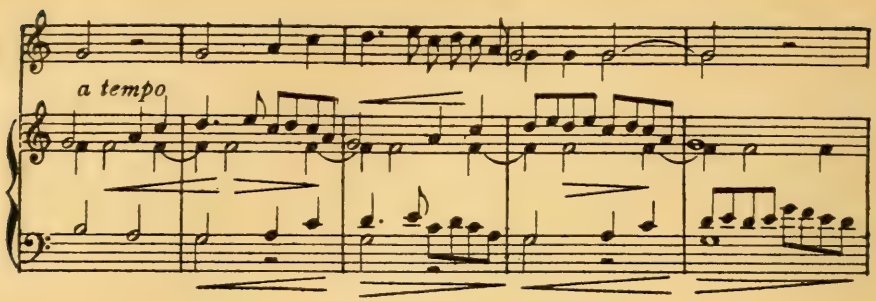
Que faire ? Des torches brillent dans le cloître ; des moines et des guerriers envahissent la salle romane et portent la bannière de l'Inquisition. Le Comte résolument quitte sa robe de bure, s'avance, dit son nom, et les soldats de Rome s'emparent joyeusement, encore que surpris, du noble prince de Foix.

Le troisième tableau, c'est la revanche, la Journée de Panissars ! Nous avons sous les yeux le campement des farouches Almogavars au pied des hautes montagnes. Un nouveau personnage nous est présenté : c'est Lisardo, une jeune fille amoureuse du roi Pierre, et qui l'a suivi depuis la Sicile, cachée sous la fine armure d'un chevalier. Rayon de Lune, bien vieillie, devine la tendre supercherie et, dans une jolie scène, conte à Lisardo l'allégorique épisode de la « gentille donzelle du beau pays de Sicile ».

Voici les charmants motifs de cette légende :

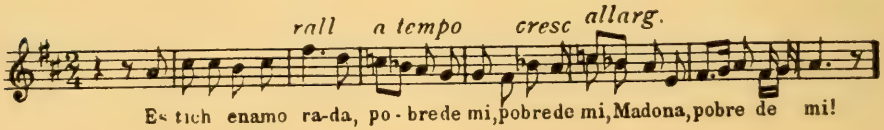
7 Allegretto





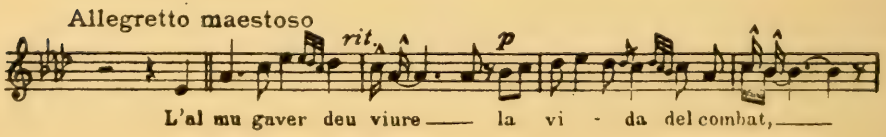
Lisardo c'est « l'Espérance », et Rayon de Lune salue en elle la victoire prochaine. La jeune fille cependant s'attriste : la pensée de son amour l'obsède. Elle lui inspire la mélancolique *Chanson de l'Etoile* dont voici la douce mélodie :

8



Les Almogavars applaudissent, et Rayon de Lune s'avance à son tour, inspirée, pour entonner le superbe chant de guerre :

9



repris en chœur par les sauvages guerriers qui y ajoutent d'autres thèmes catalans et arabes. Il règne en toute cette dernière partie de la pièce comme une ivresse de fureur et de joie conquérante qui donne le vertige. Les Almogavars se sont lancés au combat et ils ont triomphé ! Rayon de Lune qui les a suivis du regard, salue avec amour les chères Pyrénées délivrées, crie au comte de Foix, vassal des Français, son ironique mépris, et meurt heureuse tandis que le roi D. Pierre III, à cheval et entouré

de ses chevaliers et barons, fait son entrée parmi la foule délirante qui, agitant enseignes, étendards et rameaux de laurier, clame l'hymne final de la Délivrance vers les Pyrénées qu'illumine le radieux soleil du matin.

Telle est l'œuvre, en ses grandes lignes, où vibrent les sentiments les plus purs ou les plus héroïques, œuvre forte et attachante, austère sans doute par sa partie si curieuse de « reconstitution » d'une époque lointaine, mais vivante et fervente, animée d'un souffle de vaillance qui élève l'âme à la hauteur même de ces cimes symboliques que l'auteur veut intactes des invasions sacrilèges, parce qu'elles sont l'image même de la Patrie Romane.

Patria était donc bien la devise du premier tableau de la Trilogie. *Amor* devait être celle du second. La *Celestine*, ou tragicomédie de Calixte et Mélibée, devait, dans la pensée de Pedrell, s'opposer à la légende septentrionale de Tristan et Yseult, et chanter l'amour méridional sauf de toute méditation philosophique, de toute métaphysique, et insouciant des sortilèges puérils encore que chargés de symboles, du philtre magique.

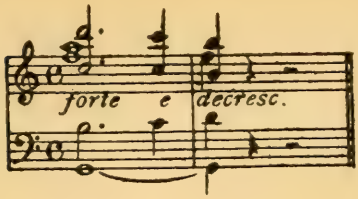
Le poème existait déjà dans la riche littérature espagnole. Un écrivain du XVe siècle, le bachelier Rojas, imagina l'intrigue suivante :

Calixte, repoussé par Mélibée, a recours à l'entremetteuse Célestine, qui rapproche les deux amants. L'expiation ne se fait pas attendre. Célestine est tuée par les serviteurs de Calixte. Calixte meurt accidentellement, et Mélibée se suicide sous les yeux de son père à qui elle adresse de touchants adieux.

Sur ce thème, Pedrell a construit une partition des plus variées et des plus attachantes. La mélodie populaire intervient ici, traitée par l'auteur avec une fantaisie peut-être plus riche encore que dans les *Pyrénées*, mélodie qui, en bien des endroits, rappelle le folklore russe. Les cantilènes confiées aux amants sont tristes et passionnées ; celles de Célestine ont des rythmes astucieux et capricants ; enfin Pedrell a su donner de l'humour aux types comiques des valets vaguement esquissés par Rojas.

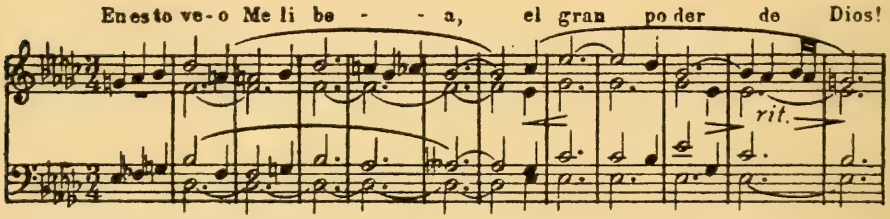
Un thème domine toute l'œuvre : le thème du Destin, composé de trois notes suivant l'usage (rappelons-nous le *muss es seïn* de Beethoven, le *factum* walkyrique et le premier motif de la symphonie franckiste), et qu'énonce une fatidique neuvième majeure sur la dominante d'*ut* :

10



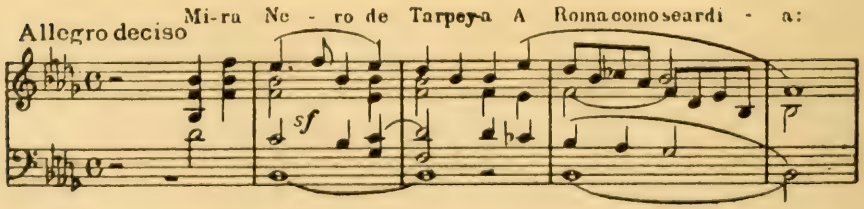
Au premier acte, nous assistons tout d'abord à une chasse, bien sonnante, de nobles et joyeux personnages. Calixte porte un faucon qu'il lâche bientôt. Pour guetter son retour, il entre sans façon dans un jardin bien ombragé : il y trouve Mélibée... Le thème du *Destin* est clamé deux fois par l'orchestre et le jeune homme salue ainsi la damoiselle, en de douces intonations chromatiques :

11



Et la conversation s'engage. Puis tout à coup Mélibée, s'étant ravisée, feint d'être courroucée de l'audace de Calixte, et elle le chasse. Calixte surpris et attristé conte l'aventure à son valet Sempronio, un rusé coquin, lequel lui conseille de recourir à Célestine. Pedrell a merveilleusement tiré parti des thèmes *Jocosos* du folklore pour caractériser le plaisant serviteur :

12



que cò - mo pue - de ser ma - yor el fue - go

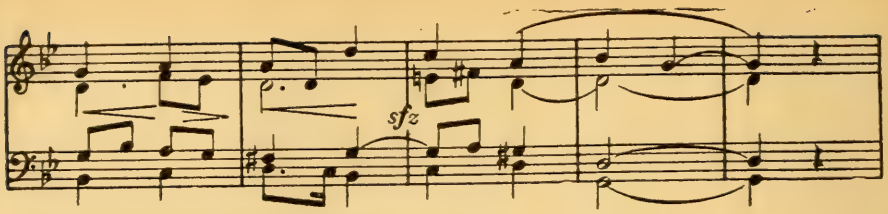
que a - tor - menta un vi - vo que el que quemò tal ciudad?

Di - as ha que co - noz - co

L'entremetteuse elle-même nous est présentée sur un rythme binaire des plus astucieux :

13

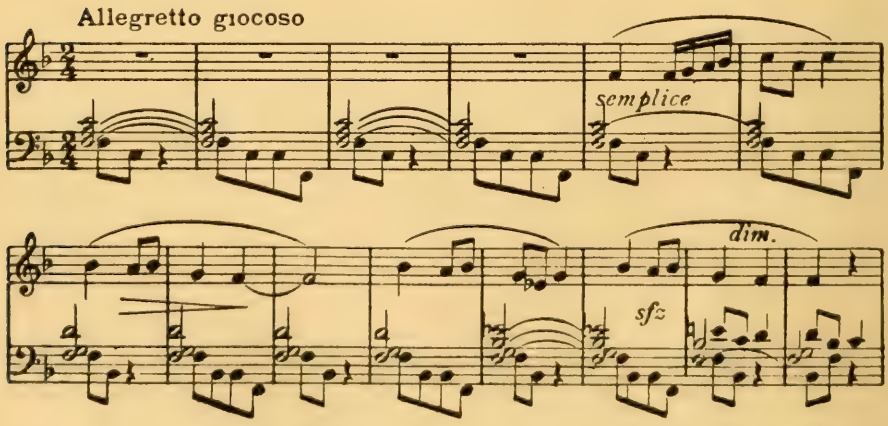
et encore:



Nous pourrions citer aussi les phrases pleines de componction par lesquelles se révèle l'âme simple et bonne d'un autre *Criado* de Calixte : Parmeno, le « Kurwenal » de ce Tristan. Mais nous le retrouverons tout à l'heure. Pour l'instant la nuit est venue, claire et étoilée. Les chasseurs reviennent à la lueur de torches, et le chœur du début de l'acte reparaît, enrichi de toutes les fanfares hautement énergiques qu'exige sans doute le triomphe brutal de l'homme sur la bête innocente. Nous savons pourtant qu'à vaincre sans péril...

Le deuxième acte commence par un *Cantar* du Parmeno précité. Le brave serviteur songe à son amie la belle Areusa, et les appels de son camarade Sempronio le tirent difficilement des agréables pensées où il s'est plongé, et qui, en musique, revêtent le plus charmant des rythmes :

14



Suit un dialogue entre Parmeno et Sempronio.

La musique précise admirablement leurs caractères si différents :

15

I. PARMENO.

Tu y el-là y allà es-tà la vieja y E-li-cia habre-mos pla-cer

II. SEMPRONIO.

Coma-mos y holguemos juntos que nues-tro amo ayuna - rà por to-dos!

sfz

L'entremetteuse arrive, et, avec elle, surgissent les motifs rampants et saccadés. Elle conte à Calixte la visite qu'elle a faite à Mélibée et le jeune homme, extasié d'apprendre que son amour n'est plus repoussé, vide sa bourse dans le tablier de la vieille à la grande fureur des valets. Puis Célestine se rend chez Mélibée pour continuer son œuvre. La passion tendre et troublée de l'exquise donzelle donne lieu à de charmants développements symphoniques sur des thèmes comme celui-ci :

16

U-na dulce y fie-ra he-ri-da un ablanda muer - - te

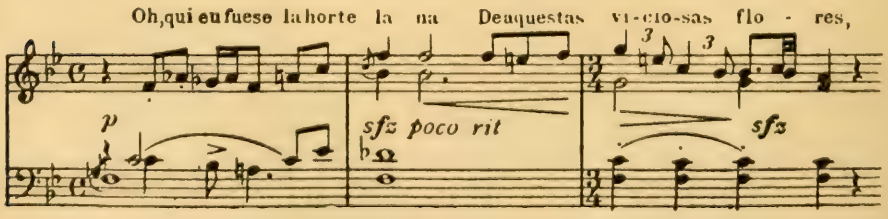
Un troisième tableau nous montre une pittoresque procession sortant de l'église de la Magdeleine. Célestine débouche d'une petite rue. Elle aperçoit Calixte et lui conte sa nouvelle entrevue avec Mélibée. Calixte enchanté lui donne une chaîne d'or : à la mimique rageuse des valets nous devinons une catastrophe prochaine.

Elle a lieu au troisième acte. Après une conversation nocturne entre Mélibée et Calixte, à la « reja » de l'amante, suivant la coutume espagnole, nous pénétrons dans la maison louche de Célestine, avec Sempronio et Parmeno. La scène qui suit entre nos lurons, la vieille et deux filles de joie, est inénarrable. La fantaisie rythmique la plus gaie et la plus libre s'y joue. C'est un petit chef-d'œuvre de pittoresque, un tableau à la Téniers. Que ne pouvons-nous en citer quelques fragments ! C'est pour nous le meilleur de la partition. Une discussion s'engage, s'envenime, et naturellement Célestine tombe, sous l'épée de Sempronio. Les deux filles s'écrient ; la foule, au dehors, s'étonne, court, attrape les deux valets que nous revoyons bientôt (au milieu d'enfants de la charité sonnant des clochettes, de crieurs, de moines et du bourreau), montés sur des ânes, et revêtus de la robe suppliciale, coiffés de l'infamant bonnet de papier. Des chœurs populaires aux curieuses dépressions chromatiques alternent avec les psalmodies liturgiques et les proclamations du bourreau. C'est la mort pour les pauvres compères, tout à l'heure si joyeux.

Et l'acte quatrième, dont le décor est le jardin de Mélibée, s'ouvre sur un paysage bien triste. Le clapotis d'une petite rivière trouble le silence de la nuit baignée de la clarté douce de de la lune.

Mélibée attend Calixte. Lucrèce (la Brangaene de cette Ysolde) prélude sur son luth la mélancolique cantilène que voici :

17



1

Tristan-Calixte arrive enfin. Et le plus doux des duos s'engage entre les deux amants. Nous citerons le suave motif d'amour, d'un chromatisme point sensuel, et qui fait songer à du Schumann paisible :

18

Es - cu-cha los al - tos ci - pre - ses;

Andante con moto

accarezzante

p

cò - mo se dan paz u - nos ramos con o - tros.

rall. molto

rall. molto

Mais en se retirant du jardin, par l'échelle, le pauvre Calixte tombe et se tue. D'où désespoir navrant de Mélibée, souligné par le thème lugubre du Destin. Le père de la jeune femme, Pleberio, entend ses cris et accourt. D'une voix tendre il lu demande la cause de ces alarmes :

19

Si me cuentas tu mal, lue go-se-rà re me -

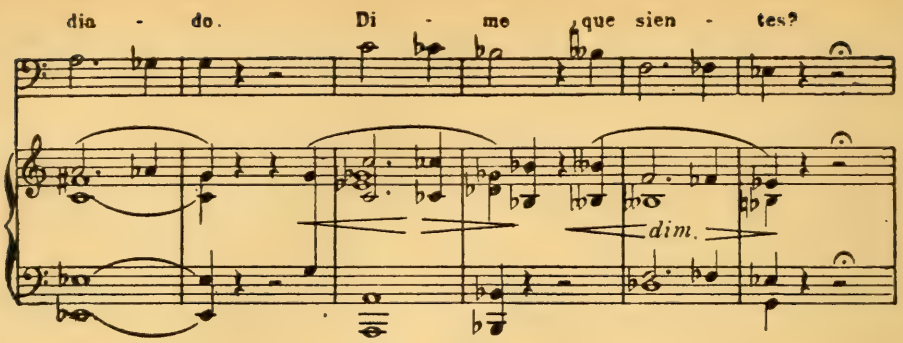
rall.

p

cresc.

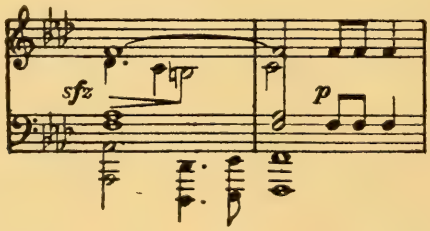
sfz

affret



Mélibée lui répond évasivement, le renvoie avec douceur et, restée seule, monte à la tour qu'elle ferme aux verrous. Le thème du Destin, curieusement transformé, se fait entendre à l'orchestre :

20



Et tous les motifs de passion, que nous avons vus circuler dans la partition, reparaissent et s'enchaînent en un long monologue, dramatique à souhait.

Des chœurs mystérieux mêlent leurs voix frôleuses aux déplorations de Mélibée qui, enfin vaincue par la douleur, et malgré les supplications de son vieux père, se précipite du haut de la tour. Le rideau tombe rapidement.

L'œuvre, on le voit, est très variée. Tous les éléments de la légende, de la comédie, du drame s'y confondent, et cependant elle a l'unité profonde de la vie réelle. La musique y chante naturellement et sans effort. Les thèmes populaires sont employés de si judicieuse façon qu'il est impossible de voir le point de suture. Et cette musique passionnelle n'est jamais sensuelle. Elle fuit le parti pris du chromatisme qui rend *Tristan et Ysolde* aussi troublant que sublime. La mélodie

s'épanche, amoureuse mais calme, ardente mais pure. Et les rythmes les plus charmants viennent à chaque instant l'aérer, en quelque sorte, et la détendre. Elle est de la même essence que celle de la *Snegourotchka*, cette petite merveille de Rimski-Korsakov, avec plus de liberté peut-être, et plus de profondeur. La partition tout entière est à coup sûr une des plus vivantes qui soient. Nous n'en connaissons point qui seraient plus capables d'émouvoir aujourd'hui le public français. Ce mélange de tendresse chaste, de franc comique, de drame simple, ces petits tableaux XVe siècle se succédant au milieu d'un décor pittoresque et évocateur, séduiraient à n'en pas douter les amateurs de nos vieilles légendes où s'unissent la passion du *Roman de la Rose* et la gaieté des *Fabliaux*.

La troisième partie de la *Trilogie* sera, avons-nous dit, *Raymond Lull*. Qui ne connaît la belle figure du « docteur Illuminé », de ce savant presque universel, dont la doctrine mystique entraîna les âmes naïves et profondes du XIIIe siècle espagnol dans la route jonchée de symboles de l'Art Médiéval ? Raymond Lull est légendaire ; il apparaît dans le passé d'Hespérie comme le prophète de l'époque gothique ; il a tout su et il a tout dit. Le paysage merveilleux de l' « illa daurada », de Majorque, est le décor de ses sublimes rêveries. Elles se traduiront en musique, grâce à Pedrell. Une apothéose méditerranéenne doit couronner l'œuvre, au noble emblème de *Fides*. Espérons que l'âme toujours si juvénile du musicien trouvera l'énergie nécessaire pour parachever, malgré les soucis nombreux et les besognes quotidiennes hélas implacables, le monument si noblement commencé.

Après la *Trilogie*, deux grandes œuvres sont encore dignes de notre admiration : l'une est *El Comte l'Arnau*, légende en deux parties, l'autre est la *Glosa, festa jubilar*. Le sujet du *Comte l'Arnau* est bien connu, même des Français. C'est une très vieille légende, dont on peut trouver des échos jusque dans les contrées les plus lointaines d'Europe. Le comte, qui a violé une abbesse d'un couvent moyenâgeux, et qui, poursuivi par la justice divine, erre sur un cheval noir dans la vague éternité de ses désirs inassouvis et de ses remords cuisants, est une sombre et fantastique figure qui offre au compositeur le sujet des plus larges élans lyriques, et des commentaires expressifs des chœurs et de l'orchestre. Le lecteur en jugera

par les courts fragments qui suivent, et qui dépeignent à la fois la passion et le désespoir du damné :

21
1

tranquillo

i la veu
Et la voit

pp 3

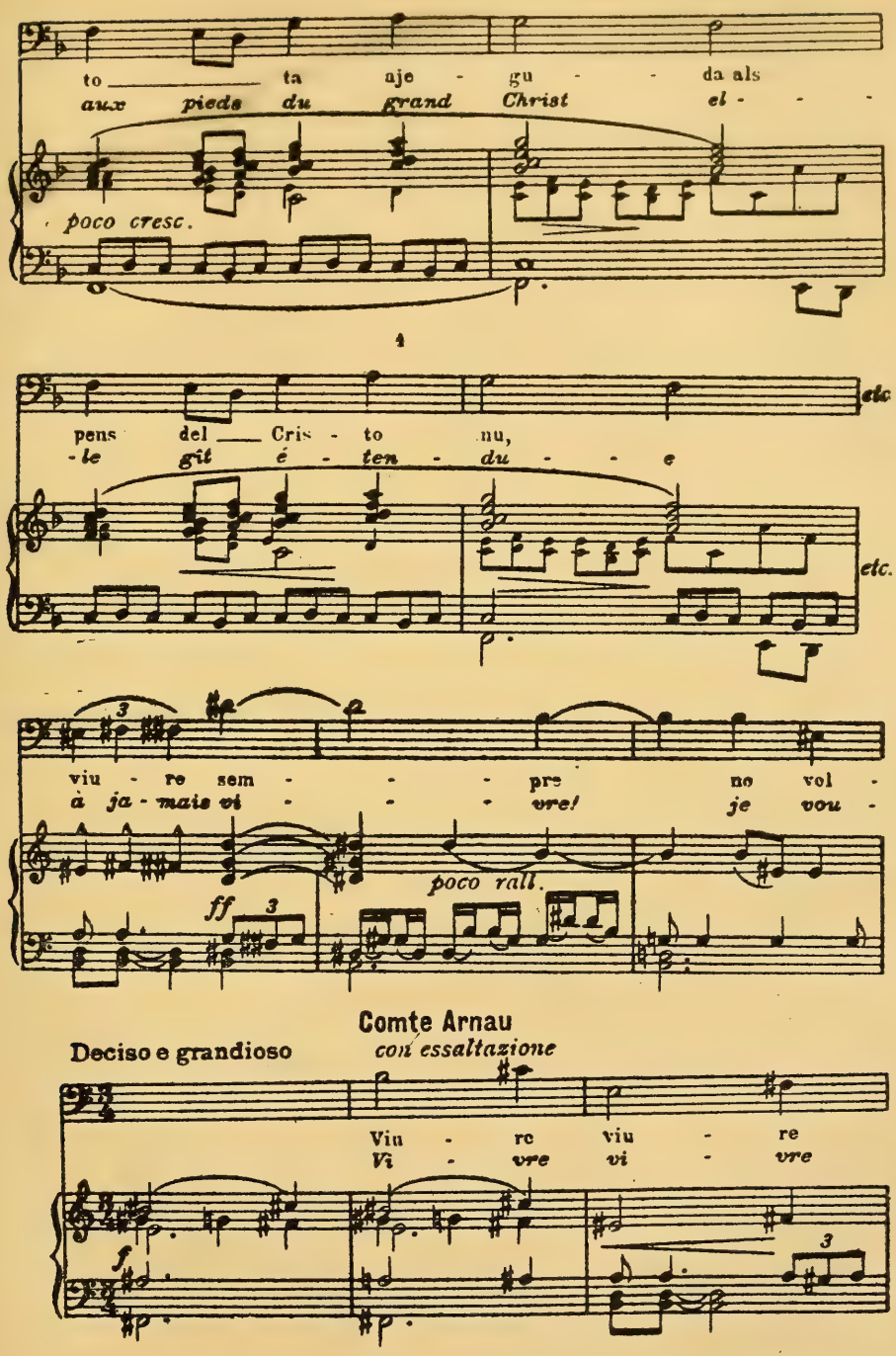
que a - dor - mi - a sa hermo -
sur le sol toute en - dor

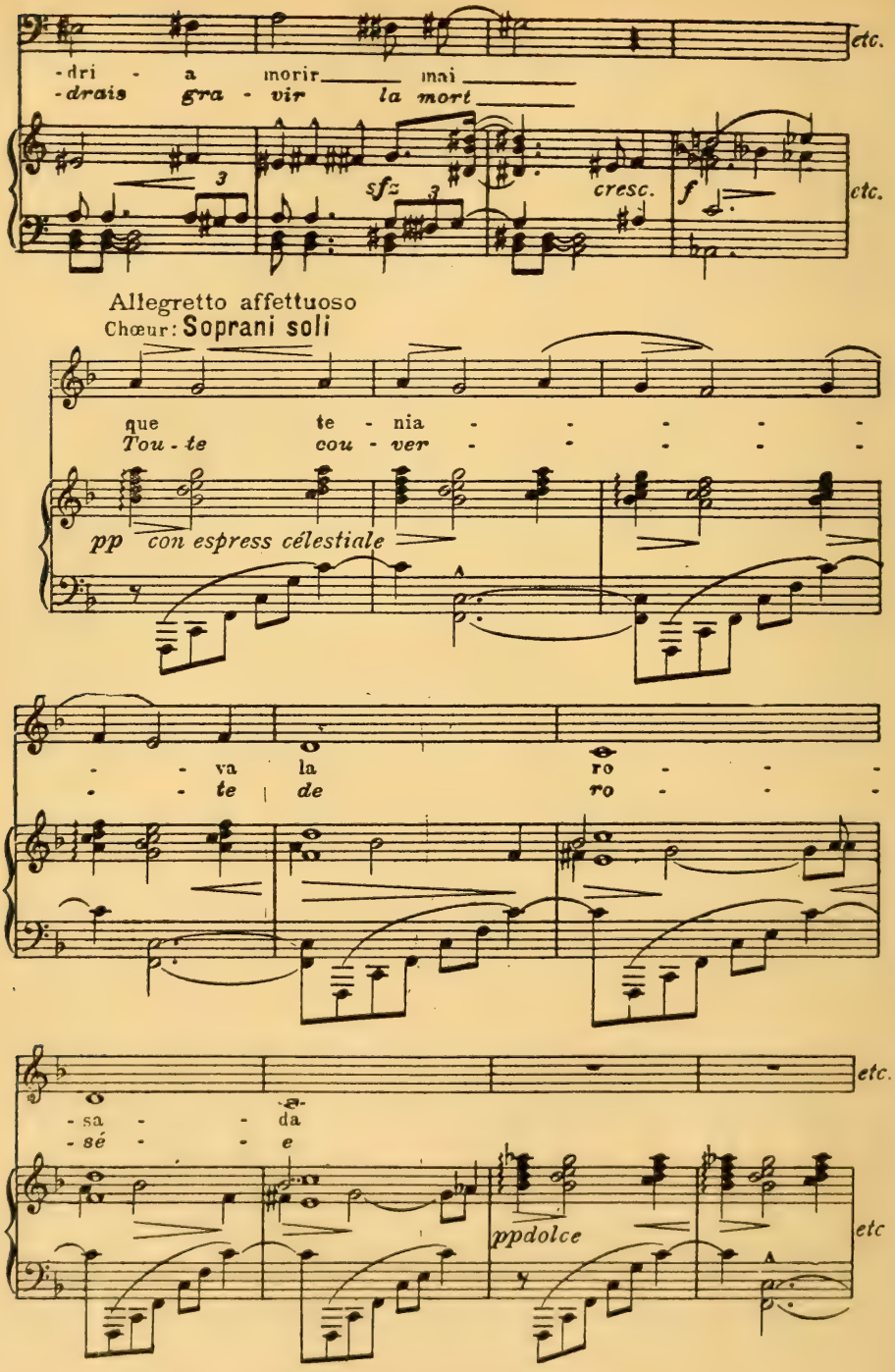
- su - - - - - - - - -
- *mi* - - - - - - - - -

ff *p*

- - - - - ra
- - - - - *e*

ff


to ta aje - gu - da als
aux pieds du grand Christ el - -
poco cresc.
pens del Cris - to nu,
-le gît é - ten - du - e
etc.
viu - re sem - - pre no vol -
à ja - mais vi - - vre! je vou -
poco rall.
ff
Comte Arnau
Deciso e grandioso
con essaltazione
Viu - re viu - re
Vi - vre vi - vre
f


etc.
-dri - a morir mai
-drais gra - vir la mort
sfz
cresc.
f
etc.
Allegretto affettuoso
Chœur: Soprani soli
que te - nia - - - - - -
Tou - te cou - ver - - - - - -
pp con espress célestiale
- - va la ro - - -
- - te de ro - - -
etc.
- sa - - da
- sé - - e
ppdolce
etc

Nous n'insisterons pas davantage sur cette légende inédite, car le distingué musicologue M. Lliurat en donnera ici-même une analyse. Nous y renvoyons donc le lecteur, et nous passons au dernier ouvrage de Pédrell, la *Glosa*.

C'est une « fête jubilaire », exécutée avec le plus grand succès à l'Orféo, le jour de l'inauguration. Ecrite pour solos, chœurs, orgue et orchestre, elle comprend cinq numéros très caractéristiques, où la poésie bien catalane de Joan Maragall se marie le mieux du monde avec la musique robuste et saine de Pedrell. C'est avant tout une fête populaire joyeuse où vit l'enthousiasme d'une renaissance. Une invocation grandiose du coryphée à laquelle répondent les esprits des montagnes, ouvre la composition. Puis des chansons orientales et des danses d'une charmante fantaisie ternaire brodent les dialogues ailés d'Agnès et du Troubadour.

Celle-là personnifie l'union de tous les peuples pyrénéens, celui-ci est le poète qui rêve et qui aime. Et le choryphée clame prophétiquement la venue du jour radieux de la liberté, les chœurs enthousiasmés en saluent l'augure, et une merveilleuse « symphonie des montagnes » s'élève, en un grand envol lyrique où se confondent les voix, l'orchestre, l'orgue et les cloches tintinnabulantes :

Aquelles montanyes — que tant altes sôn,
Me priven de veure — mos amors on sôn.

Le poème, avons-nous dit, est une des meilleures inspirations de Maragall, et la partition est peut-être la plus parfaite qui soit sortie de la plume de Pedrell. Ce ne fut qu'un cri, parmi les bons musiciens catalans, pour louer, après l'exécution du 25 mars 1908, l'enchantement suave de cette souple instrumentation et de cette polyphonie chorale, fille des beaux temps mystiques de Guerrero et de Victoria. Pas de duretés ; un bonheur naturel d'expression. Les thèmes populaires qui circulent dans l'œuvre sont d'une saveur exquise, et l'auteur les traite par le développement le plus spontané qui soit. Musicalement la *Glosa* est remplie de nouveautés, et telle succession de neuvièmes à découvert sur les mots :

tots ens obrim els braços
quan ens diem gêrmans etc...

sonne à l'orchestre avec une fermeté et une justesse expressive que l'on n'aurait osé espérer.

Après cette *festa jubilar* il ne nous reste plus qu'à attendre le *Raymond Lull* qui, espérons-le, ne tardera point.

Nous n'esquisserons pas maintenant la silhouette de Pedrell musicologue, elle est trop connue dans le monde savant. Pedrell est indiscutablement le premier musicographe d'Espagne. On lui doit des dictionnaires précieux ; des éditions magnifiques comme celle de *l'Hispaniae Schola Musica Sacra*, et celle de *Victoria* ; des découvertes extraordinaires : *Cabezon*, *Villalonga*, *Brudieu*, *Flécha*, *Valls*, etc... ; des anthologies de premier ordre ; des livres spéciaux comme la *festa d'Elche* ou *l'Organographia* ; enfin de mordants articles de critique où il nous fait songer à un nouveau Berlioz. Tous ces traits de la physionomie littéraire de Pedrell sont familiers à tous ceux qui s'occupent quelque peu des choses de musique. Ne nous y attardons point et revenons à Pedrell artiste.

Les qualités de Pedrell sont celles mêmes de la race, et elles ont servi merveilleusement son théâtre. Point de symbolisme et de métaphysique, mais de la vérité et de la vie. Sans jamais tomber dans le vérisme, il côtoie la réalité des êtres et des choses, et demeure psychologue et poète. Il conçoit un drame lyrique comme Calderon ou Lope concevaient leurs pièces : du théâtre quant à l'action, et du lyrisme quant aux personnages.

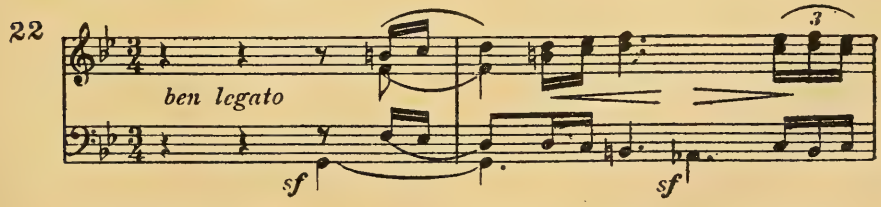
De là vient la prédominance mélodique sur l'élément pourtant nourri de l'orchestre. Celui-ci n'est plus *tout* comme chez Wagner, il commente le « mélos » sans jamais l'absorber. Et ce « mélos » est infiniment varié !

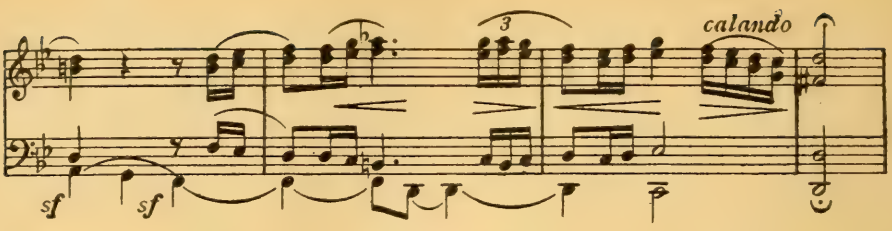
Des motifs nettement dessinés et fort aisément reconnaissables interviennent pour l'unité de la partition : mais la cantilène populaire apparaît continuellement. Et ce n'est pas que Pedrell établisse une « mosaïque » de chants nationaux : mais il crée une atmosphère musicale dont la base est un fragment mélodique populaire. La *Celestina* en est une admirable preuve. Rien de plus espagnol que cette musique ; rien de plus vrai que le dialogue des types si curieux que nous avons esquissés. Et cependant cette mélodie populaire que l'on sent partout, et qui caractérise si bien chacun des personnages, n'est qu'une matière première nécessitant de nombreuses préparations. Pedrell lui donne un relief extraordinaire, et, dirons-nous,

définitif. Et cela tient d'une part à ce génie théâtral et lyrique dont nous avons parlé, et d'autre part à son don clairvoyant d'harmoniste.

Et ici, il nous faut admirer. M. Pierre Aubry, en son très remarquable *Iter Hispanicum*, a loué comme il convient, et en citant de nombreux exemples, la faculté merveilleuse qu'a Pedrell de *recréer* la mélodie populaire dans la note même de cette mélodie. On ne peut imaginer d'harmonies plus évocatrices, plus prenantes que celles dont il pare ces chants aux tonalités lointaines. Nous devinons que Pedrell vit dans ces floraisons étranges de mélodies, qu'il est tout imprégné de leurs parfums, qu'il pense en elles, comme un Schumann pensait en l'atmosphère ingénue et mélancolique des « lieder », et qu'il s'exprime en leur langage un peu oriental. Son art est sincère, parce qu'il est vécu. Espérons donc qu'il sera aimé en cette Espagne qui n'a que trop longtemps fermé les yeux à la lumière, et que notre France si accueillante appréciera la force ordonnée et souple, la vertu latine de la musique de Pedrell, d'un exotisme discret, intime, et, quoique le mot jure, vraiment « classique ».

Après le maître, voici les disciples. Et d'abord le directeur artistique de l'*Orféo*, l'infatigable chef d'orchestre M. Lluis Millet. Il est aussi à la tête de la chapelle de San Felip Neri et de la Mercé, ce qui revient à dire qu'en ces églises on chante « en grégorien » ou « alla Palestrina ». C'est donc un merveilleux transformateur, genre Charles Bordes... M. Millet est aussi un très distingué musicologue et la *Revista Catalana* a publié de lui des études importantes. Comme capellmeister on lui doit d'avoir fait entendre à l'*Orféo* le *Cap Vespre* de R. Strauss, le *Magnificat* et les motets de Bach. Il promet les *Passions* du grand cantor, et les oratorios d'Hændel. Et il réserve bien des surprises... Comme compositeur, il est connu et applaudi pour sa jolie suite d'orchestre *Catalanescas* dont nous citons au hasard un charmant passage :

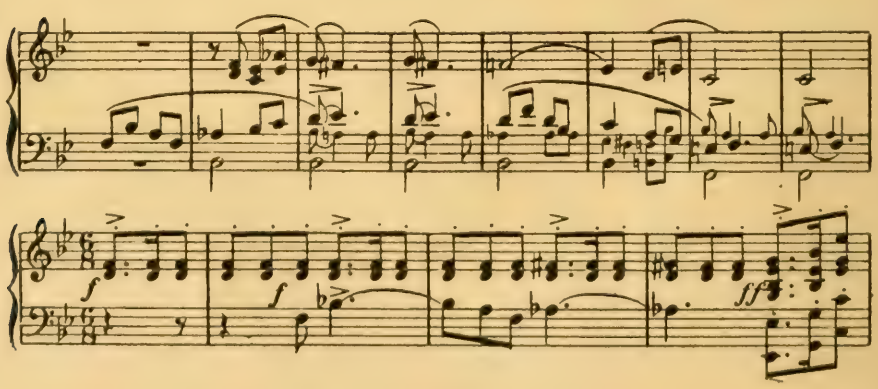


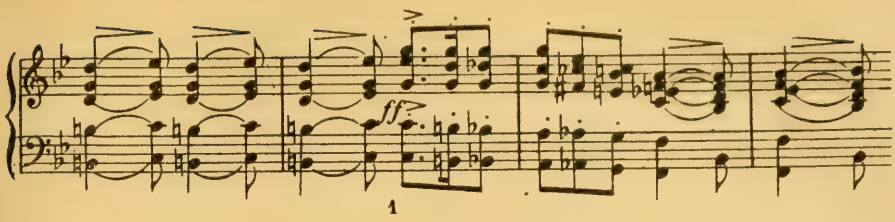


puis par une *Eglogue*, et surtout par de la musique de piano, des lieder, des chœurs (il a harmonisé la Marseillaise Catalane : les *Segadors*), et de la musique religieuse. C'est un admirable tempérament, d'une conscience sans égale, d'un zèle d'apôtre, d'une énergie d'enthousiaste. Il dirige comme les plus beaux chefs d'orchestre, avec de grands gestes harmonieux et enlevants. L'*Orféo* est fier d'un tel chef et le lui fait bien voir. Souhaitons d'entendre un jour à Paris ce tout sympathique « meistersinger ».

M. Millet eut un élève qui est maintenant le second du Maître : M. Francesch Pujol. C'est une nature d'élite, très fine et très sensible ; un curieux d'art moderne et, encore plus, de l'art populaire. Excellent musicographe, et archéologue, il nous a fait connaître des pages ignorées de *Vila* et *Flecha*. Compositeur exceptionnellement doué, il a écrit des Sardanes modèles, et projette un drame lyrique. Ses idées mélodiques sont d'une souplesse rare et portent l'empreinte d'une originalité ardente. Qu'on en juge par ces deux thèmes d'une Sardane traitée, pourrions-nous dire « inductivement », en ce sens que le thème principal, générateur de la pièce, nous est présenté à l'état développé puis à l'état primitif. Nous rétablissons l'ordre :

23





Pujol se propose d'établir l'unité thématique des compositions populaires, et d'y introduire le système cyclique que Franck après Wagner avait adopté pour règle de ses poèmes symphoniques. La tentative est intéressante, et le jeune Maître a sans doute l'énergie nécessaire pour la mener à bien.

Un autre élève de Millet, mais qui est surtout disciple de Vincent d'Indy, Vicens Maria de Gibert, a écrit des *lieder* dont la forme bien moderne révèle l'influence de l'auteur de l' *Etranger* mais dont les idées sont bien personnelles et d'une saveur catalane très prononcée. *De la primera Jornada,* sur un symbolique poème de Joseph Pijoan, est une série de dix mélodies d'une inspiration pure et élevée : le texte exprime la marche instinctive du poète vers l'Idéal inconnu, et la musique qui jaillit d'un thème populaire peint merveilleusement les étapes du voyageur sacré. *Pirinenques,* sur des vers de Maragall, tel est le titre d'un recueil plus récent de six mélodies qui donnent l'impression d'une grande unité de plan et d'une exquise fantaisie dans les détails, fantaisie où se jouent, sous l'œil indulgent de d'Indy, tous les charmes debussystes.

Gibert a composé de même des *Marines* pour orchestre à cordes, colorées et puissantes, et des chœurs déjà populaires : *Nit d'Abril, Somni de Gentil,* dont le premier est d'une sérénité douce et émue, et le second d'une force descriptive qui saisit. Gibert est une raison et une volonté. L'imagination, chez lui, est toujours soumise aux facultés maîtresses, ce qui n'empêche point une charmante sensibilité de se faire jour au travers des *lieder* principalement.

Quittons un moment l'*Orféo* pour saluer une des gloires les plus pures de la Catalogne renaissante, nous voulons nommer Antoni Nicolau. Les Parisiens le connaissent d'ailleurs : les habitués des salons de Mme Viardot ont pu jadis le voir et goûter son talent, et les nouveaux concerts du Cirque d'Eté exécutaient,

dès 1882, son beau poème *Le Triomphe de Vénus*, avec beaucoup de succès. L'arrivée de Nicolau à Barcelone provoqua une révolution : que l'on se figure une ville habituée aux flonflons italiens de Rossini et Donizetti, envahie tout à coup par les merveilles d'un Bach, d'un Mozart, d'un Beethoven, d'un Wagner. Ce fut de la stupeur. Il y eut un essai de réaction, mais sans effet. La musique avait vaincu. Nicolau en a l'honneur : les Barcelonais lui en sauront gré à tout jamais ; d'autant plus qu'il se mit lui-même à écrire de la musique, et d'une essence bien catalane, où l'on reconnut bientôt un maître. *Hénora*, poème pour orchestre, solos et chœurs ; *El Rapto*, drame lyrique, révèlent un artiste profondément ému, qui a de plus le goût et le sens de la belle architecture sonore. Rien de plus harmonieusement beau que les chœurs de Nicolau. Aussi a-t-il composé, dans ce genre particulier, des œuvres que l'on peut dire inimitables et qui resteront : *La Mare de Deu* sur un admirable thème populaire, *La mort de l'Escolá*, *Captant*, *Divendres-Sant*, *El Noy de la Mare* où se jouent des tonalités idylliques, *Teresa*, et bien d'autres sont des joyaux de la couronne musicale de la jeune Catalogne. L'écriture de Nicolau est très raffinée, et témoigne d'une science profonde qui a ses racines dans les vieux classiques et ses rameaux fleuris de tous les enchantements modernes. Par ses œuvres, Nicolau s'est avéré champion « catalaniste », et il a fait école. Les jeunes le suivent avec enthousiasme et l'associent, avec Pedrell, dans le même élan de respect et d'admiration.

Une personnalité forte et très en vue du public catalan est le dramaturge Enrique Morera. Son instruction technique acquise en Belgique est des plus complètes, et la volonté qui la met en œuvre impose le respect. Ses poèmes symphoniques : l'*Atlantida*, *la Vesta* ; des « visions musicales » : *Els tres Tambors*, *La Santa Espina* ; des drames lyriques : *La Fada*, *Bruniselda*, *Emporium*, forment un bagage important et qui s'accroîtra sans doute de belles compositions théâtrales, car Morera est avant tout un génie « scénique ». L'*action* musicale est son programme : les personnages sont caractérisés par des leitmotive originaux ou parfois populaires comme dans *Bruniselda* ; le travail thématique est toujours intéressant et la déclamation catalane, qui plane sur l'élément très coloré de l'orchestre, est d'une vérité et d'une justesse frappantes. Morera est un

tempérament fougueux et un peu inconstant. Des beautés puissantes côtoient quelquefois le « vide » décourageant. Mais il y a en lui une force en laquelle on peut avoir confiance.

Et ici nous aurions pu citer un autre dramaturge, Amadeo Vives, fondateur avec Millet de l'*Orféo Catalá*, si, après deux essais très réussis : *Arthus* et *Euda d'Uriach*, il n'avait déserté la cause de la bonne musique. Pourtant, *Euda* promettait un nouveau Pedrell. Le premier et le second actes sont d'une fraîcheur d'inspiration rare, et la marche des croisades est d'un rythme curieux et d'une instrumentation évocatrice.

Des pièces de piano, des chœurs comme l'*Emigrant* attestaient en Vives un tempérament exquis de musicien. Mais tout est bien fini : le *género chico* a tenté l'artiste sans volonté, qui est à cette heure le souverain fêté des théâtres d'opérette.

Par contre, M. Lamote de Grignón est demeuré bien Catalan. Elève de Nicolau, professeur au Conservatoire, et chef d'orchestre de l'*Association Musicale*, il a écrit un très beau drame lyrique *Hesperia* accueilli avec succès au Liceo ; un poème de grande envergure pour orchestre, solos et chœurs : *La Nit de Nadal*, et des *lieder* charmants qui lui ont valu de précieux témoignages d'admiration de d'Indy et de Gilson. Lamote est d'origine française, mais il apparaît ferme catalaniste, et le folklore méditerranéen l'attire. Il n'est cependant pas aussi fougueusement nationaliste que le fut Antoni Noguera, un fils de Mallorque, mort à trente ans après avoir écrit de petites merveilles d'inspiration populaire traîche et émue. Ses mélodies font songer à un Grieg méridional, et des chœurs superbes : *La Sesta* et *Hivernenca* révélaient une nature d'élite dont on ne peut que déplorer la fin inattendue.

Et lorsque nous aurons cité M. Mas y Serracant, contrepointiste habile et musicien religieux d'une foi bien rare en ces temps de néo-paganisme, nous aurons tracé un tableau à peu près complet de la belle Ecole Catalane, de son origine, de ses divisions, de ses maîtres et de ses espoirs.

Mais nous n'avons rien dit du petit groupe de virtuoses, chanteurs ou instrumentistes dont les noms déjà célèbres apparaissent sur les programmes des concerts européens. De ce noyau bien vivant de la Catalogne renaissante, nous toucherons un mot tout à l'heure. Auparavant, traitons brièvement des compositeurs qui, n'étant inféodés à aucune école,

ont attiré l'attention du public vraiment musicien, et mérité les lauriers glorieux de la « maîtrise ».

Paris fait fête à un compositeur primesautier mais ému, superficiel mais raffiné, parfois déroutant, toujours curieux et rare, dont la Muse revêt tour à tour la mantille castillane, le châle andalou, le velours « galonné » des Catalanes, et, malgré ces costumes divers, demeure la vierge séduisante et mystérieuse née au pays idéal des fleurs rouges et des fruits dorés.

Albeñiz est tout le contraire d'un Russe « moderniste ». Celui-ci s'entête à se vouloir couvrir du complet londonien auquel sa lourde carrure de Slave donne des plis grotesques ; celui-là recherche volontairement l'exotisme de la parure mais sans jamais abandonner son ironique personnalité, complexe et fuyante comme la silhouette souple du « torero » qui se dérobe à l'emprise de la « capa ».

Albeñiz a-t-il du génie ? Oui, mais le plus changeant qui se puisse voir. Ne vous y fiez point : ses envols les plus merveilleux se terminent par une pirouette d'acrobate. La musique d'Albeñiz enchante, mais fait sourire. On ne peut lui « confier son espoir », comme disait Wagner de la *Fantastique*. Et cela n'en vaut que mieux. La plus grande méprise que l'on pourrait commettre à propos d'Albeñiz serait de le juger sévèrement, de relever ses défauts de technique, ses modulations par trop forcées, ses bariolages debussystes et ses développements de « virtuose ». Ecoutez-le chanter, sans analyser vos impressions : elles seront exquises. Albeñiz est et sera considéré toujours comme un des rares *poètes* du piano. Mais n'en faites pas un chef d'école : il lui manque cette volonté et cette raison qui firent les Bach, Wagner, Franck.

Ses œuvres ? nous les connaissons bien. Depuis *Opal mágic*, *Henri Czifford*, *Pepita Jiménel* et *Merlin*, drames lyriques d'inégale valeur (1), jusqu'à la suite d'orchestre *Catalania* exécutée par Colonne et par Ysaye, en passant par l'innombrable série de ses pièces de piano, on peut dire que nulle composition d'Albeñiz n'est restée inaperçue.

Nous tirerons absolument hors de pair, *la Pepita*, *Catalania* et *Iberia*. La première est une savoureuse interprétation de l'exquis roman de *Juan Valera*, ce France espagnol. La seconde

(1) N'oublions pas cette charmante opérette, *San Antonio de la Floride*, jouée avec grand succès à Bruxelles.

est éblouissante de rythmes légers et bondissants, joyeuse d'une santé inconnue des grands coloristes russes. La troisième, sous les doigts magiques de Blanche Selva, a subjugé le public choisi des concerts modernistes. Voilà trois grandes œuvres qui resteront, œuvres sincères et spontanées qui attestent un tempérament tout à fait supérieur et qui nous réservent sans doute nombre d'agréables surprises.

Un grand talent s'est révélé après Albeñiz, dans la personne du jeune Andalou Joaquin Turina (1). Il étudia d'abord à Séville avec D. Evaristo Garcia Torres, maître de chapelle de la Cathédrale, puis à Madrid, sous la direction de José Trago, enfin à Paris, avec Vincent d'Indy qu'il appelle « le poète de la forme et le continuateur de Bach et Beethoven ». Turina admire et comprend nos maîtres français : Dukas, Fauré, Debussy, mais il reste un véritable Espagnol par son « expressivisme » simple et profond. Nous devons compter sur cet artiste intelligent et consciencieux qui prépare sans doute quelque drame lyrique dont sa seconde patrie, la France, aura certainement la primeur. Avec Turina nous désignerons un autre « espoir » de la musique moderne espagnole : nous voulons nommer Falla. Mais nous réservons notre jugement sur cet auteur remarquablement doué, car ses œuvres sont encore trop peu nombreuses. Contentons-nous de lui souhaiter une prompte et éclatante réussite.

Si de tous ces maîtres, nous passons aux interprètes, nous sommes forcés de convenir que l'Espagne actuelle est une puissance musicale admirablement organisée pour créer de grandes choses : rien ne lui manque, aujourd'hui, de ce qui assure à un pays l'autonomie artistique. Seule la volonté directrice, le pouvoir qui ordonne et anime, lui font défaut. Mais il n'est pas douteux que la renaissance actuelle n'entraîne un jour où l'autre les groupes hésitants dans l'enthousiasme d'une même pensée fraternelle.

Nous ne dirons qu'un mot des chanteurs : la plupart d'entre eux ont adopté la déplorable méthode italienne qui s'accorde mal avec la musique moderne, d'une déclamation si libre. Mais

(1) Rappelons son *Quintette* et sa *Sonate espagnole*, que l'on joua à la Schola.

nous ferons exception pour M. Blanchart, la basse chantante merveilleuse, pour M. Viñas, le ténor wagnérien de beau style, enfin pour M. Colomé qui, sans emphase comme sans froideur, interprète avec une vérité parfaite *Siegmund*, *Siegfried*, *Tristan* et *Parsifal* comme aussi les *lieder* de Schubert, Schumann, Wolf et Fauré, ainsi que les exquises *cantilènes* de la douce Catalogne.

Après les chanteurs, voici les intrumentistes. Et d'abord les virtuoses du piano.

En Catalogne il en est de fort remarquables, et M. Vidiella est leur doyen : son mécanisme est très soigné, et son style est excellent, d'une haute tenue et d'un grand charme. Il a formé une légion de bons élèves qui font de Barcelone une ville inhabitable pour notre cher maître Reyer. M. E. Granados est déjà connu des Parisiens. Disciple de Ch. de Bériot, c'est un admirable tempérament de musicien, et il a écrit des choses délicieuses pour son instrument, comme aussi pour l'orchestre : telles *Maria del Carmen*, *Follet* et d'autres. Granados est une des plus belles figures d'artistes que nous connaissions, par sa loyauté d'interprétation, son émotion et son enthousiasme. Et voici le « lion » du piano. Joaquin Malats, le fameux « prix Diémer ». C'est un travailleur infatigable, un mécanicien étrange. Il lui manque le charme... Et c'est dommage. Mais, nous le répétons, peu de pianistes actuels peuvent se mesurer avec lui... — Tout autre est M. Lliurat, un rêveur, un passionné, un délicat. Son jeu rappelle celui de Viñes, un autre Catalan émigré à Paris et qui est, comme nous le savons tous, le roi des pianistes. M. Lliurat, lui, a été surnommé M. Schumann et ce sobriquet flatteur indique assez sa nuance et ses préférences. D'ailleurs M. Lliurat est plus qu'un virtuose exquis. C'est un musicien, un lettré, un artiste, un érudit. Musicien, il organise des séances de musique historique et fait avec un ami, Mariano Perello, l'histoire de la Sonate pour piano et violon, et avec un autre, le compositeur Pujol, l'histoire du *lied*. Lettré, il connaît à fond les littératures française, allemande, italienne et espagnole ; il écrit et parle trois langues avec une pureté étonnante. Artiste, il conférencie sur telle sculpture, tel tableau, tel monument. Erudit, enfin, la *Revista Catalana* lui doit une foule d'études musicales des plus importantes. Ces dons divers qui s'unissent en lui sous le joug d'une volonté bien catalane,

font de M. Lliurat une des plus curieuses et des plus attachantes personnalités de la Catalogne renaissante.

Au-dessus des pianistes nous nommerons quelques organistes : Gaviola à Bilbao, un charmant disciple de Mailly ; Daniel à Barcelone, un modeste et profond musicien ; enfin le maître que nous connaissons déjà, D. Federico Olmeda. Si nous ajoutons à ces trois grands organistes M. Ubeda, dont nous parlions à propos de l'école valencienne, nous aurons cité à peu près tous ceux qui s'occupent du géant des instruments. Car il en est beaucoup qui « tapotent » en effleurant parfois le pédalier, mais il en est malheureusement bien peu qui respectent vraiment le chantre auguste des temples.

Enfin, qu'il nous suffise de rappeler au lecteur les noms de Sarasate et de Casals, de lui faire connaître ceux du violoncelliste de Mirecki (soliste de la *Capilla real* et noble interprète de Beethoven) et du pianiste madrilène D. Felipe Trago, doyen des virtuoses et des professeurs de Castille ; et nous aurons esquissé ainsi le tableau à peu près complet des maîtres et des disciples qui illustrent aujourd'hui cette Espagne méconnue.

La conclusion de cette étude semble s'imposer : l'Espagne musicale *existe*. Grâce à Pedrell et à l'*Orféo*, grâce à Olmeda, grâce enfin à Albeñiz, la patrie de Victoria voit luire sur ses âpres sierras le beau soleil d'antan. Nous savons que le *chant populaire* a été l'origine et la base de cette renaissance, et cette constatation a pu étonner certains de nos lecteurs qui pensent, avec Wagner, que de puiser aux sources mélodiques du peuple, c'est montrer manifestement que l'on est un auteur stérile et un impudent voleur...

Mais nous avons établi que les écrivains espagnols n'avaient point « plagié » les insouciants artistes populaires ; qu'ils ont seulement placé leurs œuvres en cette ambiance nationale qui leur assure l'applaudissement de leurs compatriotes et la curiosité bienveillante de l'étranger. En effet, on peut affirmer que la Catalogne, par exemple, a été conduite *par la musique* à ce mouvement d'émancipation que nous contemplons aujourd'hui ; et, d'autre part, il est certain que l'exotisme a toujours été à la mode, en notre France particulièrement. C'est pourquoi

l'Espagne, après la Russie, a tenté de se relever aux yeux de l'Europe assez justement dédaigneuse, par un bel effort de nationalisme artistique.

Cet effort si louable supposait un retour à l'antique tradition étouffée pendant trois siècles par l'invasion de l'humanisme italien. Les travaux d'érudition ont donc précédé les œuvres elles-mêmes ; de patientes recherches ont permis de retrouver l'anneau qui manquait à la chaîne : dès maintenant celle-ci est renouée.

La tradition, le passé, l'expérience, vieux mots sans doute et qui font sourire : et sur eux cependant se fonde le progrès. Le succès de toutes les tentatives nationales, de la Norvège et de la Belgique, de la Russie et de l'Espagne, vient appuyer cet apparent paradoxe. L'Espagne se fût irrémédiablement perdue si, éprise d'on ne sait quel romantisme musical, elle avait déserté le terrain solide de son folklore. Par lui, au contraire, elle a recouvré à la fois son originalité légendaire et sa vertu unique d'*expressivisme*. Elle a produit en ces dernières années, et elle produit encore des œuvres sincères et qui resteront. Sans doute son art tout récent est un peu fruste ; il n'a pas de ces raffinements qui, seuls, intéressent nos musiciens d'aujourd'hui. Mais il vit d'une vie intense et saine ; une sève vigoureuse l'anime, et une force s'y découvre qui n'est point barbare.

Car cet art est latin. Il a de notre race la clarté, la joie harmonieuse, la simplicité. Il ignore le prestige des puissantes laideurs ou des voluptés troublantes. Tout en lui est pur, léger, heureux.

Et c'est ce qui le distingue de l'art russe par exemple. On a parlé souvent d'une prétendue ressemblance des deux folklores slave et ibérique. Nous la cherchons en vain. Autant la mélodie russe est profonde et mélancolique, sensuelle et comme lassée d'un indéfinissable malaise, autant la mélodie espagnole est claire et joyeuse, chaste et sereine. Sans doute l'Andalousie frémit parfois de rythmes inquiétants, mais c'est alors l'obscure Mauritanie qui se plaint et languit ; ce n'est pas le peuple viril et noble qui a créé le *Cid*, le mysticisme et le point d'honneur.

L'Espagne a toujours été le pays de l'enthousiasme et de la bonne foi. Celle-ci surtout « a été fameuse dans tous les temps »(1).

(1) Montesquieu. *Esprit des lois*, XIX-10.

Ces deux grandes qualités nous les retrouvons dans sa musique : sincère et exultante de joie parfois même enfantine, elle attire et retient l'attention par une sorte de fougue communicative et à laquelle on ne saurait résister. Elle néglige de se parer de ces fleurs étranges que nous font respirer aujourd'hui un Fauré ou un Debussy ; mais elle a le charme un peu âpre des bois ; elle en a les senteurs fortes et salubres, et les grands coups de vent qui meuvent les ramées. Par là, elle vaut qu'on l'écoute et mérite qu'on l'aime.

En ces jours où semblent se réveiller l'esprit et l'âme de la vieille race latine, il nous a paru opportun de rappeler que nous n'étions pas seuls à lutter contre l'envahisseur... D'aucuns ont parlé, et dans cette Revue même, de Renaissance Italienne : nous avons voulu montrer que nos frères d'Espagne se souvenaient aussi de leur gloire passée et que *par la musique* ils tentaient de la reconquérir.

HENRI COLLET.

La Correspondance de Richard Wagner avec Minna Wagner (1)

Les lettres de Wagner à sa femme qui viennent de paraître en deux gros volumes n'apportent à la biographie du maître aucune correction essentielle. Elles ne présentent pas le même intérêt psychologique que celles à Liszt ou à Mathilde Wesendonck. Elles ont pourtant le mérite de nous faire pénétrer, plus avant que les lettres récemment publiées de Wagner à sa famille, dans l'intimité du maître, de nous initier à mille détails de son existence quotidienne. Surtout, elles font la lumière complète sur un chapitre assez curieux et mal connu jusqu'à présent de sa biographie : l'histoire de son mariage et de sa vie conjugale. Elles présentent donc, en définitive, une valeur documentaire de premier ordre. Et il peut être intéressant de tracer, à l'aide des renseignements qu'elles fournissent, une brève esquisse des relations de Wagner avec sa première femme.

Au mois de novembre 1834, Wagner, âgé de 21 ans, faisait connaissance, au théâtre de Magdebourg, où il était engagé en qualité de chef d'orchestre, d'une actrice, Wilhelmine Planer, qui y tenait l'emploi des jeunes premières. Elle était née, si l'on s'en rapporte à l'inscription funéraire qui orne sa tombe, le

(1) Berlin et Leipzig, Schuster et Lœfler, 1908 (2 vol.)

5 septembre 1809, à Œderan, en Saxe, et, par conséquent, était de quatre ans plus âgée que Wagner. Fille d'un mécanicien de Dresde, elle avait été poussée dans la carrière artistique par l'actrice Elise Mevius, puis par Emile Devrient. Et l'on promettait un bel avenir à la jeune artiste, dont les contemporains vantent à l'envi la remarquable beauté, les dons naturels, la grâce, les manières réservées. — Wagner s'éprend d'elle tout aussitôt. Elle lui apparaît, dans le petit monde théâtral de Magdebourg comme le seul être digne d'intérêt : il est décidé à l'épouser si elle veut de lui. Il ne semble pas, d'ailleurs, que la jeune fille ait cédé tout de suite à la passion de son fougueux adorateur. Elle le fait attendre pendant près d'un an. Elle quitte même le théâtre—pour un rôle refusé—et s'engage sur une scène de Berlin. Il faut une lettre passionnée où Wagner menace de s'adonner à la boisson et de « s'en aller au diable » le plus vite possible, pour la décider à rentrer à Magdebourg. Lorsque, au printemps de 1836, le théâtre fait faillite, elle trouve un engagement à Königsberg où son fiancé la suit, sur l'espoir très incertain d'obtenir au même théâtre une situation de second chef d'orchestre. Et là, le 24 novembre, Wagner, toujours encore sans position, épouse, sans le consentement de sa mère, la jeune actrice, comme pour jeter un défi au sort. « J'étais amoureux, raconte-t-il plus tard dans sa *Communication à mes amis*, je me mariai par entêtement, je souffris et fis souffrir les autres en raison de la situation lamentable d'un intérieur sans ressources, et m'enfonçai ainsi dans la misère qui a ruiné des existences par millions. »

Dès la première année, son ménage manqua de se disloquer. Une longue lettre de Wagner (18 mai 1859) nous éclaire de la façon la plus curieuse sur la psychologie de cet épisode jusqu'à présent très peu connu. Son erreur initiale, confesse-t-il, était d'avoir contracté sous l'impulsion de la passion sensuelle un mariage tout à fait déraisonnable ayant la misère pour corollaire inévitable. Or, qu'est-ce qu'un semblable mariage d'amour ? C'est une union fondée sur un désir sensuel qui pousse l'homme à souhaiter de toutes ses forces la possession exclusive de l'objet aimé. A cet effet, et pour se donner un *droit* d'être jaloux, il se hâte de conclure un contrat qui lui assure *légalement* cette possession et cela, sans se préoccuper le moins du monde si les circonstances extérieures permettent ou non la vie commune et

s'il ne risque pas, au contraire, par sa précipitation, de compromettre irrémédiablement le bonheur de la femme aimée. Wagner reconnaît que sous l'empire de cette passion exclusive, il a tourmenté sa femme par les « explosions d'une intolérable jalousie », qu'il s'est laissé entraîner aux « excès les plus blessants ». Or, voici que, au printemps de 1837, le théâtre de Königsberg fait à son tour faillite. Les deux époux sont sans position. C'est la misère à brève échéance. Précisément, à ce moment, la jeune actrice rencontre sur son chemin un homme riche et séduisant qui lui témoigne sa sympathie de la façon la plus délicate et la plus empressée. Effrayée par la perspective d'une existence misérable, maltraitée par un mari jaloux, elle le plante là un beau jour. Son amour pour Wagner est profondément ébranlé. Elle se demande si elle trouvera auprès de lui des compensations suffisantes aux misères d'un mariage déraisonnable. Elle traite son mari « en ennemi ». Elle s'expose volontairement à la calomnie. Wagner reçoit de Hambourg la nouvelle que sa femme est descendue dans le même hôtel que son rival. Ses camarades de théâtre le traitent déjà de mari trompé. Ses parents cherchent à le convaincre que sa femme ne l'aime plus, qu'il doit se séparer d'elle. Au mois de juin, il se décide à déposer devant le tribunal de Königsberg une demande de divorce. Au moment décisif, cependant, l'amour finit par l'emporter chez Minna. Elle voit (si nous en croyons le récit de Wagner) qu'elle ne peut pas vivre sans lui. Elle lui avoue sa faute et implore son pardon. Et lui, dans sa grandeur d'âme, ajoute foi tout aussitôt à la sincérité de cette confession, il reprend auprès de lui l'épouse repentante et s'abstient désormais de toute allusion à l'erreur de la jeune femme.

Nous n'avons pas, malheureusement, le récit de ces événements racontés du point de vue de Minna. Mais l'attitude de toute sa vie indique que cette aventure de jeunesse ne dut *pas du tout* se peindre dans son esprit comme dans celui de son mari. S'est-elle vue elle-même dans le rôle de la femme coupable qui vient se jeter aux pieds de l'époux outragé et se trouve trop heureuse de recevoir de lui un magnanime pardon ? Rien de plus invraisemblable. On devine chez elle de tout autres sentiments. Minna dut, bien au contraire, se considérer comme une héroïne de la fidélité conjugale. Ce n'était pas elle, d'abord, qui avait couru après Wagner mais, au contraire, Wagner qui, à force de l'impor-

tuner de son amour et de sa jalousie lui avait arraché son consentement à un mariage absurde ! Lorsque, ensuite, ils s'étaient trouvés l'un et l'autre sans situation, et qu'elle avait excité la sympathie ardente d'un jeune homme riche et bien posé et qui ne lui était pas indifférent, n'est-il pas naturel qu'elle ait hésité un instant entre le devoir conjugal et une séparation que l'intérêt et l'inclination lui commandaient également ? Et pourtant, par vertu et par pitié elle a finalement sacrifié à son mari un ami très cher et une existence matérielle brillante. En revenant à lui, elle lui a apporté la preuve d'amour la plus éclatante qu'une femme puisse donner à un homme. Elle lui est restée fidèle, malgré les conseils du bon sens pratique et malgré les sollicitations de la passion... Elle a fait de lui son obligé pour la vie. En lui donnant ainsi sa jeunesse et sa beauté et en refusant l'occasion de reprendre sa liberté en vue d'un établissement beaucoup plus avantageux, elle s'est acquis les droits les plus solides, les plus irrécusables, à l'affection et à la fidélité de son mari. C'est ainsi, à peu près, que Minna devait envisager les choses.

Or, ce malentendu initial pesa, je crois, sur toute leur existence conjugale. Wagner avait pensé conquérir à force d'amour et de générosité le cœur d'une femme qui serait désormais heureuse de se dévouer pour lui, et de partager sa bonne et mauvaise fortune, de lui faire un intérieur heureux où il pourrait travailler en paix et se reposer des luttes de l'existence. Minna estimait, au contraire, qu'en acceptant son mari et en lui restant fidèle malgré ses défauts et malgré les misères qu'il lui fallait endurer à ses côtés, elle lui avait fait un sacrifice qu'il était tenu de reconnaître à son tour, dans la suite, en lui procurant, dès qu'il le pourrait, le bien-être et le confort. Ils ne pouvaient s'entendre. Et leur vie fut une longue suite de disputes toujours renaissantes, de brouilles prolongées coupées ça et là de raccommodements passagers.

Pendant quelques années, tout alla à peu près. Wagner adorait son intérieur. Or, Minna était une excellente ménagère et s'ingéniait à lui faire un home aussi agréable que le permettaient leurs ressources. Puis, ils chérissaient tous deux les animaux, le grand terre-neuve Robber, qui s'était attaché à eux, à Riga, et les avait suivis à Paris, puis le barbet Rüpel, leur compagnon de Dresde, plus tard enfin, les deux chiens Peps et Fips et le perroquet Jacquot qui paraissent dans presque toutes

les lettres de Wagner. Cet amour des bêtes et le goût du foyer rapprochaient l'un de l'autre les deux époux par ailleurs si disparates. — Minna traverse ainsi très courageusement aux côtés de son mari les années difficiles de Riga et de Paris. Et lorsque *Rienzi* triomphe à l'Opéra de Dresde, lorsque Wagner est nommé chef d'orchestre il semble que, décidément, tout s'arrange pour le mieux entre les deux époux. Wagner voit s'ouvrir devant lui une période d'activité féconde. Quant à sa femme, elle est flattée de ses succès, heureuse surtout de le voir occuper une situation en vue et suffisamment payée. C'est la compensation rêvée des années de misère. Et elle trouve cela parfaitement dans l'ordre.

Le malentendu initial entre Wagner et sa femme subsistait cependant et s'aggravait. Ils ne comprenaient, en effet, pas du tout de la même manière le mariage. Wagner était avant tout artiste : l'art pour lui était une religion. Il avait très nettement conscience qu'il ne vivait pas pour lui, mais pour sa « mission », qu'il n'aspirait pas à la gloire, encore beaucoup moins à la richesse, mais avant tout à la réalisation de l'œuvre qu'il portait en lui. De là son hautain mépris pour la société « capitaliste » contemporaine, sa haine de tous les compromis par lesquels s'achète le succès, son dédain du succès extérieur, des titres, de l'opinion. Ce qu'il demandait à la vie, c'était la possibilité de travailler tranquillement à l'exécution de ses grands desseins. S'il vivait pour l'art, il aimait profondément son intérieur et il souhaitait que sa femme sût faire de sa maison cet asile de paix et de bonheur domestique qu'il rêvait pour y élaborer son œuvre dramatique et musicale. Il a horreur de tout ce qui sent la vie de Bohème. Après son art, ce qu'il aime le plus au monde, c'est son foyer, sa femme, ses bêtes, ses livres, son bel Erard, sa confortable robe de chambre. Homme d'intérieur, il déteste la vie de représentation et d'apparat et ne se sent nulle part si heureux que dans son home ou dans un tout petit cercle d'intimes. — En quoi il était exactement l'opposé de sa femme. Minna avait le sens pratique et les instincts de société de la parfaite bourgeoise. Ce qu'elle souhaitait d'abord, c'était le confort et l'estime publique, une situation bien assise, bien en vue, avec des revenus fixes et du prestige. Son rêve était de se voir la femme d'un compositeur d'opéras en vogue, pourvu de quelque bonne fonction régulière, applaudi sur toutes les

scènes d'Allemagne, joué à Paris, à Londres, en Amérique, frayant avec les grands de la terre, comblé de décorations et de tabatières d'or, et touchant d'imposants tantièmes. Elle avait le respect des « valeurs » généralement admises, le souci du qu'en dira-t-on, le besoin de « respectabilité », le goût des rites mondains, visites, « relations », réceptions. Comment ce sage et pratique réalisme eût-il pu s'accorder avec l'intransigeant idéalisme de Wagner !

La mésintelligence s'annonce déjà à Dresde. Minna approuve fort que Wagner soit chef d'orchestre du théâtre royal et elle applaudit de tout cœur à *Rienzi* qui lui paraît un opéra du plus haut mérite. Mais elle sent bien qu'il y a en Wagner un « génie » tumultueux qui l'entraîne aux pires aventures, qui menace de le brouiller avec son entourage, et avec la société régulière. Et ce génie lui inspire une invincible défiance. Avertie par un instinct de femme très sûr, elle flaire en lui un rival dangereux, un ennemi. Elle pressent que, pour lui obéir, Wagner s'écartera de la « bonne voie », quittera les sentiers frayés, la frustrera peut-être de ces compensations auxquelles elle croit avoir droit. Elle s'inquiète de voir Wagner poursuivre après *Rienzi* un idéal de drame musical qu'elle estime chimérique. Elle désapprouve qu'il entre en conflit avec les autorités régulières, avec l'opinion publique. Elle déteste les amis révolutionnaires dont il s'entoure aux environs de 1848. Elle regarde ses opinions avancées comme une aberration déplorable. Quand arrive la catastrophe de 1849, sa douleur et son indignation sont sans bornes! Elle voit son mari déchu de sa situation, ruiné, déshonoré. Et tout cela, *par sa faute*, parce qu'il a obéi sans vouloir écouter aucune remontrance aux suggestions de son problématique génie, de ce génie qu'elle exècre toujours davantage. Elle se voit la femme d'un proscrit criblé de dettes ; l'idée de reprendre avec lui l'ancienne vie de misère, sans ressources régulières, en marge de la « société », lui fait horreur. Le ressentiment contre l'idéaliste fantasque qui, dans son orgueil imprudent et égoïste, n'a pas craint de briser sa carrière et le bonheur de sa femme prend peu à peu le dessus chez elle, et parle plus haut que l'affection et la pitié. Quand Wagner, obligé de fuir la police saxonne, implore de sa femme un dernier adieu, elle consent à ce rendez-vous avec mauvaise grâce, comme on se prête à la fantaisie d'un fou, pour se débarrasser de lui et éviter un scandale. Au premier moment, elle est

décidée à ne pas le suivre en exil. Elle lui écrit qu'elle ne se rendra auprès de lui à Zurich que le jour où il aura une situation qui lui permette de l'entretenir. Puis elle se ravise. Deux choses la rattachent à Wagner. Le sentiment du devoir d'abord. Comme jadis, elle recule devant l'idée d'abandonner son mari. Puis, aussi l'espoir incertain qu'il pourra peut-être refaire sa vie, reconnaître les folies qu'il a commises, se réconcilier avec les puissances qu'il a offensées, faire sa paix avec les autorités ; que, dans tous les cas, il saura du moins poursuivre honorablement sa carrière de compositeur d'opéras — et qui sait ? — compenser peut-être par un succès à Paris le désastreux naufrage de Dresde. Elle va donc rejoindre son mari à Zurich.

Mais ses illusions sont vite dissipées. Wagner ne s'est pas « corrigé ». Il est plus idéaliste, plus impratique que jamais. Les deux époux se heurtent violemment sur presque tous les points. Elle s'aperçoit qu'il a horreur du monde théâtral moderne, et elle insiste sans relâche pour qu'il fasse des démarches en vue d'être joué à Paris. Elle n'a aucune confiance dans la réussite d'une œuvre colossale comme l'*Anneau du Nibelung* et déplore qu'il ne continue pas à écrire des opéras dans le genre de *Rienzi*. Elle exècre ses œuvres théoriques malgré tous les efforts de Wagner pour lui démontrer combien il lui est nécessaire d'éclairer le public sur ses tendances artistiques. Elle défend contre son mari toutes les personnes qu'il déteste et condamne tous ses amis sans même souffrir qu'il essaie de les disculper. Elle passe son temps à regretter le passé — ce passé de Dresde que Wagner maudit de toutes ses forces, bien décidé qu'il est à ne plus jamais aliéner sa liberté ni pactiser avec la société capitaliste. Le fossé se creuse entre elle et lui. Il se sent « indiciblement seul » dans son foyer d'exil. Et chez elle, grandit l'hostilité contre l'égoïsme de cet artiste qui sacrifie sans remords à ses absurdes chimères le bonheur d'une femme qui a tout immolé au devoir conjugal.....

Au bout d'un an, la crise devient aiguë. Deux admiratrices de Wagner, Mme Ritter et Mme Laussot, se joignent pour lui proposer une pension qui lui permettrait de vivre uniquement pour son art, sans avoir à se préoccuper d'assurer sa subsistance par des entreprises théâtrales qui lui répugnent. Heureux de cette offre, indiciblement las de travailler sans résultat aucun à se faire jouer à Paris, Wagner se rend à Bordeaux

auprès de sa bienfaitrice. — Une lettre fulminante de Minna l'y suit. Elle s'est laissée à demi persuader que son mari est allé à Bordeaux pour enlever la jeune femme ! Et, sans lui faire part de ses soupçons, elle lui représente, du moins, dans les termes les plus vifs, l'infamie qu'il y aurait pour lui à se laisser ainsi pensionner par deux femmes au lieu de pourvoir lui-même à sa subsistance. Wagner réplique par une lettre modérée dans la forme, mais fort dure dans le fond (2 mars 1850), où, constatant les divergences irréparables qui se sont produites entre lui et sa femme, il conclut que la vie commune n'est plus possible entre eux, qu'une séparation temporaire s'impose. Il va voyager pendant quelque temps en Grèce et en Orient. A son retour on verra s'il est possible de reprendre la vie commune. — Il semble que, devant la perspective de perdre son mari pour longtemps si ce n'est pour toujours, Minna ait senti se réveiller en elle quelque affection pour lui et l'ai prié instamment de renoncer à ses projets de voyage et de revenir auprès d'elle. — Dans tous les cas, Wagner ne part pas pour la Grèce. Il rentre à Zurich et se félicite, auprès de ses intimes d'avoir trouvé à son retour une femme « toute nouvelle » décidée, quoiqu'il pût advenir, « à rester à ses côtés jusqu'à la mort ».

Ces bonnes dispositions durent peu. Les anciennes querelles se rallument sans cesse. Minna continue à ne pas savoir prendre son parti du caractère de son mari. Les lettres de Wagner sont affectueuses, enjouées, pleines de vie et d'entrain. Mais on voit qu'il lui faut essuyer souvent des récriminations. Il demande à sa femme de « le prendre comme il est », de ne pas essayer de le contraindre par « de petites tracasseries » à faire des choses qu'il ne peut et ne veut pas faire (9 nov. 1851). Il se plaint surtout du « manque de confiance » que Minna lui témoigne : derrière chacun de ses actes, derrière chacune de ses paroles, elle suppose des intentions cachées qui n'existent que dans son imagination (26 juill. 1853). Leur vie conjugale est ponctuée de disputes où se marque l'opposition irréductible de leurs natures et qui les font inutilement souffrir l'un et l'autre. Wagner est impulsif, nerveux, irritable. Minna commence à sentir pendant l'été de 1854 les premières atteintes de la maladie de cœur dont elle va souffrir désormais pendant le reste de son existence et qui finira par l'emporter.

C'est dans ces conditions que se noue, à partir de 1852,

l'intimité de Wagner avec Mathilde Wesendonck. Ce n'est pas le lieu, ici, de retracer les péripéties de cette liaison célèbre, d'en analyser la nature, d'en refaire la psychologie. Tout cela est suffisamment connu pour qu'il soit inutile d'y insister. La correspondance de Wagner et de sa femme n'ajoute pas grand'chose à ce que nous savions sur cet épisode. Mais elle nous montre comment ce roman d'amour creuse entre les deux époux un fossé que rien, désormais, ne peut combler. Que Wagner, conscient de la « pureté » de ses relations avec Mathilde Wesendonck, se soit senti dans son droit vis-à-vis de sa femme, cela ressort avec évidence de toutes ses lettres. Que cette dernière lui ait fait tort en soupçonnant une liaison coupable là où il n'y avait qu'une amitié amoureuse de la nature la plus élevée, qu'elle n'ait rien compris au drame très douloureux qui se joua à ce moment dans l'âme de son mari, cela ne peut faire doute pour personne. Mais que Minna, à son tour, ait ressenti la conduite de Wagner comme l'injure la plus cruelle à son égard, qui pourrait s'en étonner ? Elle qui avait conscience de lui avoir donné tant de preuves d'amour, en lui restant fidèle à Königsberg, puis pendant les mauvais jours de Paris, puis en lui « pardonnant » son équipée révolutionnaire de 1849 et sa fugue de Bordeaux auprès de Mme Laussot — comment n'eût-elle pas été révoltée au plus profond de son âme en le voyant donner cette nouvelle et éclatante preuve de son « infidélité » ? Elle se voyait — il ne pouvait en être autrement — dans le rôle de l'épouse fidèle qui a tout sacrifié à son mari inconstant et ingrat et qui, vieillie et malade, se voit mettre au rancart pour une rivale jeune et belle. Et elle se défend comme elle peut, par des plaintes, par des reproches, par des scènes de jalousie. En vain Wagner essaie de s'expliquer. En vain il promet de réduire au minimun ses rapports directs avec les Wesendonck. On sait comment une scène orageuse que Minna va faire à Mathilde amène finalement (août 1858) le départ de Wagner et, du même coup, la rupture entre les deux époux. Wagner blessé dans ses sentiments les plus sacrés abandonne son « Asile » sans esprit de retour et s'en va chercher l'apaisement à Venise. Quant à Minna, elle opère, au milieu de toutes sortes de difficultés et parmi les réclamations grossières des créanciers que Wagner a négligé de payer en partant, la liquidation de leur installation de Zurich. Après quoi elle retourne dans sa famille

en Saxe — en troisième classe — pour bien attester aux yeux de tous par cette démonstration le dénuement où la laisse son mari tandis qu'il s'installe, lui, à Venise, *dans un palais* !.....

Il n'y a d'ailleurs pas à proprement parler *rupture* entre Wagner et sa femme. Ils tombent d'accord sur la nécessité d'une séparation momentanée, mais ils gardent l'idée de reprendre au bout de quelque temps la vie commune. La première lettre de Wagner à sa femme après son départ de Zurich est très modérée dans la forme, amicale même ; on n'y trouve ni récriminations inutiles ni rancunes. Bien vite il reprend avec elle, dans sa correspondance, le ton amicalement enjoué d'autrefois, il l'appelle *Mein guter alter lieber Mutz, Du ganz gute Frau, Du ganz guter Mutzinius*, il signe *il tuo caro sposo*, il fait des projets pour le moment où ils pourront de nouveau vivre réunis, il lui adresse de menus présents, il lui écrit une lettre tout à fait affectueuse pour son jour de naissance, il se montre plein de sollicitude pour sa santé. Mais il est clair que les causes profondes de mésintelligence subsistent. Minna assurément continue elle aussi à aimer à sa façon son mari et à lui témoigner son affection par de menues attentions. Mais elle a perdu toute confiance en lui. Tous ses faits et gestes sont soumis à une critique sévère et interprétés dans le sens le plus défavorable. Elle voit à tout instant dans sa conduite des « offenses » calculées à son égard. En vain il la conjure de « prendre les choses plus légèrement », de ne pas s'offusquer de ses plaisanteries ou de ses boutades. Elle découvre dans ses actes les plus indifférents des indices de son mauvais vouloir, des preuves de son égoïsme, de sa légèreté. Elle le soupçonne des plus noirs desseins, le tient pour « un loup qui se cache sous la peau d'un agneau ». Elle incrimine ses goûts de luxe, ses dépenses inconsidérées ; elle se plaint de ses vivacités de langage ou de plume ; elle lui reproche de la laisser sans nouvelles, ou sans argent, ou de ne pas se montrer sensible à ses attentions, ou de ne pas répondre à ses questions ; elle lui fait un grief même de la sollicitude — offensante selon elle—avec laquelle il s'enquiert de sa santé. Surtout elle rumine incessamment sur le passé, sur les « injures » qu'il lui a faites et que Dieu ne peut manquer de punir un jour.

Dans ces conditions les tentatives de rapprochement ne pouvaient avoir que des suites fâcheuses. De loin, plume en main, Wagner se domine. Il traite sa femme comme une malade qu'il

faut ménager, il lui donne des conseils d'hygiène, il évite de s'engager dans d'inutiles controverses, il lui parle avec humour, il exprime l'espoir qu'un jour, lorsqu'il aura conquis la place où son génie lui donne droit, il pourra donner à la fidèle compagne de sa vie d'épreuves (*vielgeprüfte Frau*), la compensation longtemps attendue et passer à ses côtés une vieillesse heureuse et paisible. — Mais quand il se trouve à côté d'elle, ses nerfs reprennent le dessus : il lui réplique, il la rabroue non sans quelque rudesse sans doute. Et alors ce sont des scènes qu'il est le premier à regretter et qui rendent la vie commune intolérable, — Ils essayent de vivre ensemble à Paris de 1859 à 1861 : leur existence est un enfer dont Wagner ne se souvient qu'« avec une épouvante mêlée d'horreur ». Même une courte visite que Minna fait à son mari à Bieberich en 1862 est troublée par des querelles ! — Après cela ils n'insistent plus. Wagner continue à entretenir avec sa femme une correspondance suivie et tout amicale. Mais visiblement Minna devient toujours plus soupçonneuse et défiante à son égard. Elle est hantée de l'idée fixe que Wagner aurait voulu s'unir à « une autre femme » (Mathilde Wesendonck) et qu'il a haï et maltraité son épouse légitime parce qu'elle était un obstacle à ses desseins. Elle se plaint sans cesse des procédés de Wagner. Un jour elle lui reproche de la contraindre à errer sans feu ni lieu de par le monde, le lendemain elle lui en veut de ce qu'il lui « impose » Dresde pour résidence. Wagner lui raconte-t-il ses soucis d'argent, elle voit là un reproche indirect à son adresse au sujet de ses dépenses ! Ecrit-il à son médecin Pusinelli pour s'enquérir de sa santé, elle s'imagine qu'il prépare contre elle une action en divorce. La pauvre femme dont la maladie de cœur empire peu à peu se croit évidemment persécutée par son mari. Et devant ces récriminations incessantes, Wagner laisse un jour échapper ce soupir : « Celui qui trouvera de tes lettres chez moi y pourra lire en propres termes que ma femme me qualifie d'*être sans cœur*, *grossier* et *vil*. Tout cela figurera un jour dans ma biographie ! » (21 mai 1862).

La correspondance s'arrête en septembre 1863. Un peu plus de deux ans après, fin janvier 1866, Minna mourait brusquement d'un accident au cœur sans que rien pût faire prévoir ce dénouement. Wagner se trouvait à ce moment à Marseille. La dépêche qui l'avertissait de cette mort subite mit deux jours à lui parvenir, si bien qu'il lui fut matériellement impossible d'assister

aux obsèques de sa femme. Ses lettres au médecin de Minna, Pusinelli, sont le seul témoignage qui nous reste de l'émotion douloureuse que cette nouvelle lui causa.

Je laisse à d'autres le soin de prononcer entre les deux époux et de décider lequel « avait raison » contre l'autre. Les ennemis de Wagner ne se sont pas fait faute d'exploiter contre lui la mélancolique histoire de son premier mariage. La presse ultramontaine bavaroise alla un jour jusqu'à raconter que, tandis que Wagner « nageait dans l'opulence » il laissait périr de faim sa malheureuse femme qui était obligée de gagner sa vie comme laveuse ou de recourir aux bons offices de l'Assistance publique ! Et il fallut une déclaration publique de Minna elle-même (9 janv. 1866) pour mettre un terme à ces racontars infamants. Mais sans recourir à de pareilles... hyperboles, nombre de biographes ou de critiques ont pris le parti de la femme contre le mari. Ils se sont apitoyés sur la pauvre Minna qui, après avoir donné au grand homme sa jeunesse et la fleur de sa beauté, après avoir bravement traversé à ses côtés les années d'épreuves, s'était vue ensuite méprisée par lui, délaissée, rudoyée, humiliée devant des rivales plus brillantes, avait été finalement répudiée, confinée à Dresde, laissée parfois presque dans la gêne et était morte sans que le maître eût même daigné paraître à ses obsèques ou s'enquérir de sa sépulture. — Inversement, les apologistes de Wagner ont plaidé en sa faveur les circonstances atténuantes. Ils ont affirmé son droit à ne pas sacrifier ses convictions d'artiste aux instincts bourgeois de sa femme ; ils ont constaté que Wagner a scrupuleusement entretenu jusqu'au bout non seulement sa femme mais aussi ses beaux-parents ; ils ont fait valoir les ménagements infinis qu'il a gardés vis-à-vis d'une femme aveuglée par des préjugés médiocres ou par une jalousie mal fondée, vis-à-vis d'une malade dont il excusait toutes les incartades et toutes les récriminations ; ils ont montré tout ce que Wagner a dû souffrir aux côtés de cette bourgeoise dénuée de tout idéalisme, qui ne comprenait en rien ses aspirations supérieures et qui, si elle réussissait supérieurement les rôtis de veau à la broche, était incapable de lui donner le bien qu'il souhaitait entre tous, la paix du foyer, le réconfort d'une affection confiante et sûre.

Je serais, pour ma part, tenté d'admettre qu'il peut y avoir du vrai dans les deux thèses opposées. Et j'en conclurai

peut-être, que dans ce lamentable épisode d'une grande vie, il n'y a point un bourreau et une victime mais simplement deux victimes. Ce qui frappe, je crois, lorsqu'on lit ces deux volumes de lettres, c'est le non-sens profond de cette union absurde entre deux êtres foncièrement disparates, incapables de se comprendre, hors d'état de s'accorder ou même simplement de se tolérer, et qui ont passé leur vie à s'infliger l'un à l'autre les souffrances les plus cuisantes et les plus inutiles. Dans ce long duel conjugal, les adversaires ne se montrent, je crois, vraiment *grands* ni l'un ni l'autre : mais ils sont « humains, trop humains » tous les deux. Cela suffit pour qu'on assiste à leurs stériles débats avec une mélancolique sympathie. Et l'on admire l'ironie supérieure du hasard malveillant qui se plut à ménager ce paradoxal assemblage et à rapprocher, pour leur commun malheur, le grand artiste et la paisible bourgeoise...

HENRI LICHTENBERGER.

LE CONCOURS DE ROME

RELATIVEMENT à la nature de leur importance, les faits qui témoignent de la vie intellectuelle universelle se subdivisent en deux catégories, selon qu'ils émanent d'individualités que leur génie place, en quelque sorte, en dehors des contingences communes ou qu'ils représentent, au contraire, l'effort impersonnel des races, des nationalités, des civilisations ou, plus spécialement, de certains groupements particuliers. Les premiers ont un caractère *exceptionnel*, celui des seconds est *constant* ou *normal*. Les faits de nature exceptionnelle se révèlent en ce qu'ils tendent à modifier brusquement l'état de choses préexistant et qu'en art, ils ont pour qualité propre la Beauté. Il va de soi qu'ils attirent et absorbent particulièrement notre attention et d'une manière souvent trop absolue. Il n'en est pas de même des seconds qui, en tant que manifestations d'ordre sociologique, ne sont, du point de vue particulier de l'art, que des formes inférieures de son expression.

Il est aisé de comprendre qu'au sein des masses, le conflit qui résulte de la diversité des tendances individuelles donne naissance à une sorte de mouvement vibratoire. Ces vibrations ont pour lieu d'équilibre un plan dont la hauteur relative est déterminée par l'amplitude moyenne des oscillations. On peut dire de ce plan qu'il est l'*expression* de la volonté sociale ou la résultante des forces vives de la collectivité.

De prime abord, on serait volontiers tenté de méconnaître l'intérêt que peut présenter un phénomène dont la nature

paraît contraire à celle des plus hautes formes de l'art, et, en fait, l'œuvre de l'homme de génie exalte seul notre désir de connaître et d'admirer. Cela est légitime et tombe directement sous le sens ; le génie est une *puissance* élevée de l'intelligence ; il est, par rapport à cette dernière, quelque chose de caractéristique et de spécifique, comme la parole, véritable *don distinctif* qui est le propre de l'homme et suffit déjà à le différencier de tous les êtres animés.

Cependant, il serait hors de raison de borner nos investigations aux seuls faits que l'intensité du plaisir éprouvé nous rend particulièrement sensibles. La biologie n'est pas limitée à l'étude des phénomènes caractéristiques de l'espèce la plus perfectionnée, elle s'étend également à celle des manifestations premières ou inférieures de la vie et rien ne semble s'opposer à ce que nous puissions, par analogie, dire qu'il ne saurait en être autrement dans le domaine des choses de l'esprit. Aussi, ne pouvons-nous tenir pour indifférent le témoignage des efforts des masses intellectuelles et encore moins le pouvons-nous, quand ce témoignage est celui d'une élite, ce qui est le cas du sujet qui fait l'objet de cet article.

En dehors de toute opinion personnelle sur le bien-fondé d'une institution telle que le Grand Prix de Rome, il demeure indiscutable que cette épreuve a une importance réelle dans la sphère de son action, c'est-à-dire sur le mouvement musical français. L'attrait qu'exercent les prérogatives de ce concours, son caractère officiel, le fait qu'il fait partie du corps social comme le prestige dont il jouit encore, sont autant de considérations qui permettent de lui reconnaître un rôle important dans la vie musicale contemporaine. C'est sur ce rôle, généralement mal défini, qu'il importe d'attirer l'attention, car, ce point acquis, une erreur fondamentale aura été signalée et qui tient davantage à l'ignorance des choses qu'à leur incompréhension.

L'opinion publique se méprend en général étrangement sur la signification réelle des concours ; en particulier, s'agit-il d'un concours tel que le Prix de Rome, qu'elle est portée à ne voir en lui qu'une sorte de « brevet » de talent. Le Prix de Rome apparaît ainsi, comme une véritable commune mesure, correspondant à une valeur artistique déterminée, et selon laquelle chacun serait jugé et récompensé.

C'est là une profonde erreur et qui tient, pour la plus grande part, à l'impossibilité où est l'opinion publique de déterminer, selon la réalité des choses, la corrélation qui existe entre les conditions du concours et celles qui, étant conformes aux nécessités individuelles, assureraient à chaque concurrent le libre jeu de ses facultés.

Or, à supposer que le jugement de l'Académie des Beaux-Arts demeurât étranger à toute autre considération que celle de la valeur des cantates, il ne s'ensuivrait pas, dans les conditions où se fait actuellement le concours de Rome, que l'œuvre la plus digne d'être couronnée fût celle du plus parfait artiste. En présence du grand nombre de musiciens, dénués de tout talent, qui furent les élus de l'Institut, de préférence à des artistes de réelle valeur, reconnus unanimement comme tels par la suite, on est en droit de comprendre que nombreux soient ceux qui n'accordent plus leur confiance à une sanction qui demeure souvent une véritable énigme. Or, pour peu qu'on veuille bien y réfléchir, il est manifeste que le concours de Rome ne correspond pas à l'objet qu'il devrait avoir et c'est sur quoi je me permettrai quelques explications.

Le jugement d'un concours ne peut être équitablement prononcé qu'autant qu'il est basé sur l'appréciation des mérites du candidat par rapport aux *conditions* auxquelles ce dernier est soumis. La qualité qui, en l'occurrence, assure le plus grand nombre de chances de succès, est donc la qualité *spécifique* des conditions de l'épreuve. En d'autres termes, le témoignage qu'apporte un concours n'est autre que celui d'avoir satisfait, en s'y soumettant, à certaines règles et obligations qui sont déterminantes de son objet. Plus ces obligations tendent à se confondre avec la réalité des conditions naturelles où s'exercent habituellement, pour leur application, les facultés créatrices, plus la sanction du jury a une valeur effective. A un point de vue absolu, on ne peut reconnaître à un concours pleine signification que si, en vue d'un but déterminé et le même pour tous, il place chacun dans des conditions d'ordre et de nature des choses identiques à celles de leur utilisation pratique. La limite où se mesurent, en dernier ressort, les capacités individuelles, ne peut être autre que celle qui tire son irréductibilité de ses propres conditions naturelles. Dans tout autre cas, la signification d'un concours

est plus ou moins faussée selon qu'il comporte une plus ou moins grande subordination à des obligations étrangères à la nature de son objet; car, dès lors, appel est fait à une nouvelle faculté qui, tout en n'étant pas en rapport nécessairement connexe avec celles qui sont *spécifiques* de l'objet réel de l'épreuve, se trouve avoir cependant un coefficient plus grand que celui de ces dernières. Une véritable primauté est ainsi créée qui s'exerce à l'encontre du but proposé.

Or, n'est-ce pas là le plus redoutable de tous les arguments en faveur de la suppression des concours, qu'il soit possible d'en dire qu'institués à l'encontre du vrai bon sens, ils représentent une véritable perte d'énergie et d'intelligence ? Le Grand Prix de Rome de musique n'échappe pas à cette critique, et il est peut-être, parmi bien des concours, un de ceux où les concurrents soient soumis aux conditions les plus étrangères à son objet.

Etant donné la fonction de l'Art et la nature de son essence, que peut signifier un critérium où la volonté du créateur et l'expression la plus intégrale de son génie, sont soumises et subordonnées à des nécessités étrangères à l'expression du Beau ? Est-ce donc pour donner une garantie illusoire de sincérité au concours qu'il faille mettre des artistes dans une prison, fût-elle un palais ! que l'on doive les astreindre, à travailler à heures fixes, les priver du repos physique nécessaire, les soustraire à tout recueillement intérieur possible, et, qu'à la préoccupation d'achever dans un délai trop court un travail matériel écrasant, on subordonne leur inspiration, leur intelligence, leur clairvoyance, et, en un mot, toutes leurs facultés ?

Il semble qu'il serait temps de remédier à un état de choses qui a fait ses preuves, et Dieu sait lesquelles ! en établissant un nouveau règlement du concours, règlement qui aurait pour principal objectif de permettre au compositeur d'écrire son œuvre dans les conditions les plus voisines de celles où il est appelé à exercer son art. J'entends dire par là qu'il n'est pas besoin d'ajouter aux difficultés inhérentes à la représentation esthétique de nos sentiments et de nos sensations, des difficultés d'ordre matériel susceptibles de porter préjudice aux qualités de nature exclusivement artistique. C'est assez dire qu'il importe moins de savoir qu'un musicien sou-

mis à un régime particulier, peut, en un mois, écrire convenablement un acte d'opéra, que de permettre à ce même artiste de donner toute l'expression de sa mesure, en dehors des conditions restrictives de temps et d'indépendance corporelle qui sont aujourd'hui en vigueur. Ce qu'il faudrait, c'est que la durée du concours fût suffisamment longue pour éviter au concurrent toute préoccupation susceptible de provoquer une diminution de ses capacités; c'est-à-dire, de donner lieu à cette sorte de paralysie cérébrale particulière, que ressentent certaines natures prédisposées au trouble, lorsqu'elles se trouvent aux prises avec une difficulté qui existe, surtout, en raison des circonstances dans lesquelles elle se présente.

L'extension de la durée du concours, en permettant au candidat de se modifier, dans une certaine mesure, conformément aux habitudes nouvelles qui lui sont imposées, atténue la rigueur des autres conditions ; mais, à vrai dire, la suppression de la mise en loge demeure la réforme essentielle et la seule capable de donner des résultats significatifs. Les avantages incontestables qu'elle présente ne sauraient être balancés par la seule raison généralement invoquée contre elle et qui a trait à la loyauté de l'épreuve. Cette raison est, en réalité, plus apparemment qu'effectivement fondée et il est utile de s'en rendre compte par soi-même.

On ne saurait contester qu'il répugne ordinairement aux hommes de talent de l'exercer pour le profit d'autrui, fût-ce même pour un avantage pécuniaire ; quant au concours vénal de collaborateurs secrets, véritables spécialistes en la matière, il ne saurait être fort recherché des candidats, car le concurrent récompensé par ce moyen, se ferait l'artisan de sa propre disqualification dans un avenir prochain. Enfin, est-il besoin de taire ce qui n'est un secret pour personne et qui infirme la prétendue raison d'être de la mise en loge ? Cette dernière est la plus illusoire des garanties de loyauté ; la plupart des candidats composent leur cantate avec des matériaux préparés de longue date, et le travail en loge consiste, le plus souvent, à rejoindre ou à modifier selon les besoins du texte, des morceaux écrits par avance, dont l'expression, peu *caractérisée*, est prête aux modifications les plus indispensables. Enfin j'ajouterai qu'aucune suspicion ne semble porter préjudice aux jugements des prix Rossini ou Crescent, qui sont mis au

concours dans des conditions analogues à celles que je préconise ; mais, pour la raison que ces prix ne sont pas annuels et que les prérogatives matérielles et morales qui s'y attachent sont infiniment moins grandes que celles du concours de Rome, c'est ce dernier qu'il conviendrait de mettre à l'abri du discrédit sous lequel il menace de disparaître.

Le véritable objet du Prix de Rome ne peut être autre que celui de désigner à l'attention publique l'élite des artistes et de donner à ceux-ci un encouragement doublement précieux par son action morale et matérielle. Il importe donc que les lauréats du concours représentent effectivement l'élite des musiciens, ce qui, actuellement, n'est pas le cas. Et cela tient, principalement, à ce que j'ai appelé la *qualité spécifique* du concours, c'est-à-dire celle qui est la plus nécessaire à l'obtention du prix, n'est pas en fonction de la valeur ou du mérite artistique. Aussi l'attribution du prix est-elle inégale en *valeur absolue*, ce dont il est aisé de se rendre compte en observant dans quelles conditions se fait le concours. La *qualité spécifique de ces conditions* n'étant ni nécessairement contraire ni nécessairement favorable au témoignage de la valeur d'un artiste, on en peut dire qu'elle est *autre*, ce qui suffit à infirmer la valeur du jugement. Il n'est pas sans intérêt de faire remarquer que le caractère *éventuel* de cette incompatibilité n'enlève pas seulement toute valeur absolue au résultat acquis, mais que l'erreur qui peut en résulter prend le caractère d'un véritable déni de justice, si tant est que l'on s'en réfère seulement aux qualités d'ordre artistique.

Que se produit-il en effet ? De deux compositeurs, artistes d'égale valeur, celui qui l'emportera sera celui qui, *en sus* de son génie propre, possédera la qualité spécifique des conditions imposées, conditions que nous avons reconnues *autres* que celles du vrai mérite. Ce cas ne représente pour ainsi dire que la moindre injustice possible, si on le compare à l'éventualité qui met fréquemment aux prises deux concurrents dont l'un, inférieur en génie, obtient et *mérite* la récompense en raison d'un don correspondant aux exigences de l'épreuve, mais à vrai dire totalement étranger à l'art, don que le plus artiste des deux ne possède pas, ou ne possède qu'à un degré sensiblement moindre.

Actuellement, le concours de Rome ne sert même pas

à fixer une « moyenne » correspondant à un certain degré de connaissances pratiques et d'éducation du goût ; il semblerait cependant que telle dût être la fonction de cette épreuve, mais sans doute est-ce encore trop demander, car, pour quiconque a assisté au jugement de certains concours, il devient impossible de déterminer la base d'appréciation sur laquelle le jury motive son verdict, ce qui est une manière d'en reconnaître... la nature !

Ce n'est certes pas après avoir assisté au jugement du dernier concours pour le Prix de Rome de Musique, jugement qui fut rendu le mois dernier, qu'il devient possible de connaître les *raisons musicales* déterminantes de l'attribution des récompenses. Il ne servirait à rien de récriminer à l'excès contre une sanction dont la légitimité n'offre guère plus de garantie qu'une mise sur une table de jeu ; aussi, m'attacherai-je davantage à dégager et à motiver une impression d'ensemble sur ce concours qu'à incriminer ses résultats.

Cette impression pourrait presque se résumer à cette unique constatation : aucun effort vers un but artistique, aucune personnalité, aucune originalité. Si l'on en excepte une, les cinq autres des six cantates présentées sont d'une uniformité telle qu'elles semblent sortir du même moule ; toujours identiques à elles-mêmes, on les dirait l'œuvre d'une seule et même intelligence, impuissante intelligence à se renouveler, c'est-à-dire privée de la qualité essentielle pour faire œuvre d'art : l'imagination. Objectivement semblables par la forme, on pourrait dire qu'elles s'identifient subjectivement par le témoignage de leur désordre et de leur pauvreté. Musique en tant que rythmes et sons combinés selon les lois propres à cette langue, elles cessent de l'être du point de vue de l'art, car elles sont sans émotion, sans atmosphère et sans vie.

Cette constatation est d'autant plus affligeante que la cause de ce fait semble tenir moins à la valeur personnelle des concurrents qu'à l'influence toute prépondérante de l'enseignement qu'ils reçoivent, enseignement qui fausse à tel point les esprits, que les qualités subsistantes demeurent impuissantes à se manifester en leur propre faveur. Il semble qu'on se trouve en présence d'une véritable incompréhension des

notions fondamentales de l'art et des conditions profondes de la Beauté. Sans doute, est-ce que ce qu'il y a d'immanent dans toutes les œuvres des Grands Maîtres échappe, dans son essence, à ceux dont la mission est d'instruire, et le mal qui en résulte est grand.

La tare de cet enseignement est dans l'absence de toute initiation à une compréhension ordonnée des faits dans leurs relations ; défaut qui devient plus directement sensible, parce qu'il est alors rendu concret, à la simple analyse de la technique telle qu'il l'a faite sienne. La matière musicale est sans ligne, sans direction correspondant à une volonté tendue vers un but et un objet uns, la pensée est morcelée et s'exprime par de courtes périodes qu'aucune logique d'ensemble ne rattache et ne lie. La mélodie tourne court, le rythme est rompu et le sentiment de la tonalité à tout moment affaibli ou détruit, sans qu'aucune raison intérieure s'en dégage qui satisfasse l'esprit ou découvre un ordre secret. De là, un art pauvre, uniforme et sans expression, qui tient tout entier en quelques formules ou procédés d'écriture, qui, en eux-mêmes, sont sans grande valeur. Cette musique ignore la *mélodie*, l'écriture en est harmonique et sèche, elle se résume à l'emploi incessant du trémolo ou de l'arpège (ce qui est bien peu orchestral) dont on nous propose la beauté en soi comme un idéal d'art !

Nous n'essaierons pas de dégager les raisons pour lesquelles l'application d'une telle formule d'art jouit de la faveur de l'Académie des Baux-Arts, mais il paraît difficile de croire qu'un artiste comme M. Camille Saint-Saëns puisse lui accorder son suffrage ; aussi sommes-nous obligés de nous étonner que l'autorité de sa parole demeure sans influence auprès de ses collègues membres du jury; mais ce sont là des questions hors de notre compétence et il nous reste encore à dire quelques mots sur les candidats de ce dernier concours.

Seule la cantate de Mlle Nadia Boulanger décèle une véritable nature d'artiste. Jusqu'en ses défauts, qu'on ne saurait nier, la partition de Mlle Boulanger témoigne de grands dons, mais elle est surtout, comme je le disais précédemment, la seule écrite avec le souci de faire œuvre d'art. En s'efforçant vers une expression qu'elle recherche intense et profonde, Mlle Boulanger accumule jusqu'à l'excès tous les arti-

fices d'un métier consommé et prodigue les richesses d'une nature musicale pleine de promesses, mais sa musique manque d'air, elle est souvent lourde et ne va pas sans certaines longueurs ; sans doute, l'on pourrait dire aussi qu'il n'y a pas toujours une très grande adéquation entre la *nature* de ce qu'elle a à exprimer et la *manière* dont elle le dit, mais si l'équilibre n'est pas parfait, s'il y a des errements dans la réalisation et la conception première de l'œuvre, c'est que des intentions trop nombreuses l'encombrent qui sont autant de gages de la diversité des ressources et de l'imagination de cette jeune artiste. Mlle Boulanger a le sens du mouvement dramatique et l'intelligence du théâtre, son écriture musicale est riche d'invention et fort adroite, la ligne mélodique est claire et expressive, mais doit un peu trop, comme les harmonies qui la soutiennent, à César Franck et à Gabriel Fauré. Quoi qu'il en soit, la cantate de Mlle Boulanger témoigne d'une réelle maîtrise et de qualités artistiques personnelles, ce en quoi elle se distingue des autres partitions et se révèle incontestablement supérieure. Mlle Nadia Boulanger, qui appartint autrefois à la classe de M. Gabriel Fauré, est aujourd'hui l'élève de M. Ch.-M. Widor, elle a obtenu le deuxième second Grand Prix de Rome.

La cantate de M. Mazellier est le travail consciencieux d'un musicien appliqué. Sa partition est peu variée, l'expression dramatique ne sort pas de quelques formules sans grand accent et l'écriture, très harmonique, ne témoigne pas de beaucoup d'invention ; la déclamation est indifférente, cependant, dans son ensemble, l'œuvre a une certaine tenue. M. Mazellier, déjà titulaire d'un second Grand-Prix, n'a pas obtenu la récompense suprême à laquelle il paraissait avoir acquis, cependant, quelques droits.

M. Tournier a présenté une cantate très inégale, mais non dénuée de mérites. La déclamation est rarement satisfaisante et les licences que l'auteur a prises à l'égard du texte sont nombreuses et souvent maladroites ; mais, à côté de ces défauts, il faut reconnaître qu'il est des passages agréables à entendre et qui témoignent d'une nature délicate et distinguée.

La cantate de M. Gailhard a le mérite d'être conçue avec clarté et de marcher rapidement au but ; ce serait là une

grande qualité si les formules les plus plates et les plus ressassées ne laissaient paraître la pauvreté d'invention et d'imagination du musicien, comme le manque de goût et de distinction de l'artiste. Le *métier* de M. Gailhard est fort rudimentaire, le sentiment de l'orchestre y apparaît bien faible et la musicalité est peu affinée. Sa partition est une suite de romances, de morceaux et d'épisodes, qui visent à de gros effets par le moyen de contrastes violents et d'outrances incessantes. M. Gailhard, qui est élève de M. Ch. Lenepveu, a obtenu le Premier Grand Prix de Rome.

Nulle émotion ne se dégage de la partition de M. Flament, qui apparaît totalement dénuée de toute préoccupation artistique ; cette cantate est une alternance d'arpèges et de trémolos sans que l'on puisse voir à quel mobile obéit le compositeur pour remplacer l'un par l'autre. M. Flament, qui est également l'élève de M. Ch. Lenepveu, a été récompensé par une mention honorable.

Quant à M. Delmas, son œuvre témoigne d'une telle confiance en soi alliée à une telle inconscience de soi-même, qu'il est inutile et impossible d'en rien dire.

La scène musicale qui a servi de sujet à ce concours a pour titre : *La Sirène* ; ses auteurs sont : MM. Eugène Adenis et Gustave Desveaux-Vérité. Supérieure à nombre de ses devancières, mais cependant semblable dans le développement et la succession des trois scènes principales, elle offrait, contrairement à l'usage, cette particularité de comporter deux rôles de femme et un seul rôle d'homme.

Cette cérémonie annuelle n'est pas, bien qu'on en puisse croire, un spectacle *attrayant*; on en rapporte trop souvent le sentiment pénible de son inutilité. L'Institut ressemble ce jour-là à un salon où la préséance est davantage accordée aux *personnes* qu'au talent, et l'on souffre à songer que sous cette coupole, qui devrait être le temple de l'Art, se joue, dans le bruit des conversations, une scène de l'éternelle et hypocrite comédie humaine !

ARY-BRÉHAT.

L'ESTHÉTIQUE MUSICALE SCIENTIFIQUE

D'APRÈS UN LIVRE RÉCENT

UGGESTIF à la fois de profondeur et d'élégance, le terme d'esthétique est plein de séductions. Pourtant bien des gens, fort différents d'esprit, des savants, des artistes et même des philosophes, se défient assez souvent du mot et de la chose. On a reproché non sans raison aux études esthétiques le caractère vague de leur objet, l'imprécision de leurs méthodes et l'insignifiance de leurs résultats. Bien des *traités* d'esthétique sont uniquement « de la littérature », ou, ce qui est pis, de cette philosophie qui n'est autre chose que de la littérature mal écrite. Appliquer la méthode scientifique à cet ordre de recherches, en particulier à l'esthétique musicale, tel est le but que M. Charles Lalo (1) s'est proposé ; et l'on ne saurait trop le féliciter d'avoir formé un si beau dessein.

« L'esthétique de l'avenir sera scientifique ou ne sera pas. Or, le seul moyen de faire de l'esthétique une science, c'est de lui donner une méthode, un objet et des lois : c'est de la baser sur l'analyse méthodique des faits concrets » (p. 6). Pour connaître scientifiquement le phénomène musical, il faudra l'étudier successivement du point de vue des diverses sciences qu'il peut intéresser, et qui sont la science des nombres, la psycho-physiologie, la psychologie proprement dite et la sociologie. M. Lalo borne son étude « aux éléments, c'est-à-dire aux conditions les plus simples de l'art musical » ; ces éléments sont « les trois

(1) *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, Paris, Alcan, 1908, in-8° (326 p.) Bibliothèque de Philosophie contemporaine.

qualités du son : hauteur absolue, intensité, timbre ; et d'autre part la mesure de la hauteur relative, c'est-à-dire la consonance et la dissonance » (p. 10).

M. Lalo étudie ainsi au point de vue mathématique la progression triple des Pythagoriciens, les rapports simples d'Euler, l'éclectisme de Valotti, le dualisme de Riemann ; au point de vue psycho-physiologique les qualités du son, la théorie des harmoniques d'après Rameau et Helmholtz, et celle de la « fusion des sons » d'après Stumpf ; au point de vue psychologique la conception moderne de l'accord et les rapports de l'harmonie avec la mélodie. Et il découvre successivement que chacun de ces trois points de vue n'est pas susceptible par lui-même de qualification esthétique. En effet, les éléments numériques nous présentent l'œuvre d'art comme l'unité d'une multiplicité ; mais puisqu'une quantité indéfinie de combinaisons plus ou moins simples et exactes reste possible, ce point de vue ne fournit au jugement de goût que des possibilités indéterminées et non des réalités esthétiques. D'autre part les données psycho-physiologiques nous présentent cette unité du multiple sous une forme plus concrète, l'agrément ; mais cette idée d'agrément est encore beaucoup trop générale pour définir le plaisir esthétique proprement dit. Enfin, la méthode psychologique précise la notion de plaisir esthétique en y démêlant une perception active qui saisit un ensemble ; pourtant cette qualification n'en est pas moins trop indéterminée, puisqu'elle n'indique pas ce qui, dans cette perception, est proprement esthétique.

C'est seulement du point de vue sociologique que le problème peut se résoudre : « De simple ou complexe, d'agréable, désagréable ou indifférente, d'objet de perception ou d'activité de jeu, la représentation considérée devient belle, laide ou inesthétique » (p. 37). La qualification esthétique exprime la sanction de la société au milieu de laquelle l'œuvre d'art s'est produite. Il y a, en matière artistique, une discipline sociale qui s'impose plus ou moins à l'artiste, une « technique » qui, pour M. Lalo, n'est rien de moins que « l'essence de l'art ». Mais cette technique varie au cours des âges, et avec elle les qualifications esthétiques ; or l' « esthéticien sociologue » découvre que ces variations présentent un certain caractère de périodicité et il réussit à en formuler la *loi*. « Tout art qui se développe complètement et parcourt toute sa carrière normale sans être interrompu par

quelque bouleversement extérieur, traverse invariablement plusieurs phases, dont l'ordre de succession et les caractères constitutifs étant constants sont susceptibles d'une étude scientifique. — On voit se réaliser en effet à travers l'évolution historique une sorte de *loi des trois états esthétiques*, que les quatre grandes périodes de l'histoire musicale en Occident nous permettent de vérifier quatre fois..... — Ces trois phases ont un centre qui les caractérise : l'état classique, entouré par un âge antérieur où l'on peut distinguer des primitifs et des précurseurs, et un âge postérieur où il convient de séparer la phase romantique et la phase décadente. L'âge classique lui-même comprend les vrais classiques et les pseudo-classiques » (p. 259). Et, avec une grande ingéniosité, M. Lalo applique tour à tour sa loi à la « mélopée grecque », à la « mélodie chrétienne », à la « polyphonie du moyen âge » et à l' « harmonie moderne », nous conduisant ainsi des « primitifs » grecs jusqu'aux « décadents » contemporains. Il découvre des rapports de similitude entre les différentes phases correspondantes des quatre périodes qu'il a considérées, par exemple, entre la mélopée romantique du Grec Timothée et la polyphonie romantique de Haendel ou de Bach. Ainsi se trouve esquissée une « esthétique musicale scientifique ».

Avant de formuler la moindre critique, il convient de rendre hommage au magnifique effort que révèle un tel livre. Tour à tour mathématicien, naturaliste, psychologue, historien, et toujours philosophe, M. Charles Lalo s'est livré dans les domaines les plus divers à d'immenses recherches. En ce sens, la lecture de son ouvrage est instructive, car les théories les plus importantes s'y trouvent résumées et critiquées ; pourtant elle est assez pénible, moins à cause de la variété des sujets qu'à cause de la méthode et du style. M. Lalo se plaît à exposer tout au long un assez grand nombre de thèses, pour les discuter ensuite, de sorte que le lecteur est longtemps ballotté entre les solutions les plus diverses avant de savoir qu'elle est en définitive la pensée de l'auteur. Cela est vrai surtout pour la première moitié du livre ; mais, outre les notes un peu inutilement surchargées, ce qui rebute le lecteur dans tout l'ouvrage, c'est la forme toujours abstraite de la pensée et l'abus du jargon philosophique. Le vocabulaire technique n'est de mise que lorsque la précision le réclame ; autrement il manque entiè-

rement son but. Je n'en veux pour preuve que ces considérations sur les primitifs : « La genèse de l'époque primitive se fait sous une loi d'opposition. Sa constitution technique s'établit par un double processus d'acquisition progressive et de complication désordonnée. Enfin la loi de ses rapports avec le milieu esthétique, c'est l'impureté, le mélange et les compromissions de la technique » (p. 262).

Sans m'arrêter à quelques points de détail qui sont peut-être contestables, je voudrais examiner la thèse principale de l'ouvrage et voir si elle répond bien à ce que l'on attend du titre. L'auteur voulant esquisser « une esthétique musicale scientifique », n'a oublié qu'une chose, c'est de nous dire ce qu'il entend par esthétique. Or, sur ce point, non seulement les philosophes ne sont pas d'accord entre eux, mais M. Lalo ne paraît pas être toujours d'accord avec lui-même. Il nous donne d'abord à entendre que l'esthétique musicale a pour tâche d'étudier la musique au point de vue des diverses sciences, mathématique, physiologie, psychologie, sociologie ; puis il découvre successivement qu'aucun de ces points de vue, excepté le dernier, n'est esthétique. Alors, pourquoi s'y arrêter si longtemps ? Bien plus, que nous apprend cette sociologie où toute l'esthétique paraît s'être réfugiée ? Elle nous apprend que dans chaque grande période de l'histoire musicale il y a eu des primitifs, des classiques et des romantiques, sans qu'aucune de ces épithètes soit « une qualification de valeur » (p. 286). D'autre part M. Lalo nous dit (p. 35) : « La science intégrale de l'esthétique doit être normative, c'est-à-dire établir une échelle objective des valeurs. Ce n'est qu'à ce prix que, tout en devenant une science, elle reste une esthétique ». Où donc est l'esthétique musicale dans le livre de M. Lalo ?

Tout l'ouvrage se ressent de cette équivoque primordiale. L'auteur annonce qu'il bornera son étude aux éléments, hauteur, intensité, timbre, consonance, dissonance ; et il est vrai que s'il avait étudié des données plus complexes, de véritables œuvres d'art, il n'aurait pas pu faire intervenir les mathématiques ni la psycho-physiologie. Mais quand la sociologie entre en scène, ce ne sont plus les éléments bruts, ce sont les œuvres et même les écoles qu'elle examine. Le plan primitif est abandonné pour les besoins de la cause, et il n'est pas étonnant que le point de vue sociologique soit reconnu seul esthétique,

puisque les autres sciences, y compris la psychologie, n'ont été invitées qu'à examiner des matériaux sans valeur d'art, tandis qu'on ouvrait à la sociologie tous les trésors artistiques de l'histoire musicale.

Oserai-je critiquer la « loi des trois états esthétiques » ? C'est bien audacieux quand on vient de lire ces lignes : « La critique de notions pareilles est toujours aisée..... Et comme cette tâche du critique est plus facile, de même elle est moins féconde. L'auteur d'une proposition générale basée sur l'étude d'un grand nombre de faits est peut-être celui qui pourrait se faire à lui-même le plus grand nombre d'objections et les plus justes. Si vous le supposez sincère et informé, il se les est déjà présentées à lui-même. Mieux vaudrait le comprendre et l'aider que l'arrêter brusquement. S'il a cru devoir passer outre, c'est qu'il voulait avancer et non piétiner » (p. 323). Pourtant, il n'est peut-être pas prudent pour les sociologues de vouloir avancer à tout prix sur un terrain où les historiens piétinent encore. On ne peut guère tirer une loi bien précise de faits mal connus ou mal interprétés. Si M. Lalo veut simplement dire, avec M. C. Bayet (v. p. 259, n.) que chaque forme d'art a, comme toutes les institutions humaines, des périodes de croissance, de maturité et de décadence, cette remarque judicieuse ne sera guère contestée. Mais il semble bien que l'auteur veuille fonder sur les données encore imprécises de l'histoire musicale une loi bien définie. Et même cette loi, à peine constituée, va servir aussitôt à expliquer les faits : si le sociologue qualifie de *décadents* les musiciens actuels, « ce n'est pas pour le vain plaisir d'ériger ses rancunes et ses goûts personnels en absolu », c'est parce que « l'historien possède, dans la loi de succession des trois âges, un critérium plus objectif. — Or, l'âge wagnérien nous semble avoir accompli tous les caractères du romantisme ; et après le romantisme, il ne peut y avoir, d'après toutes les analogies que nous ont offertes vingt-cinq siècles d'histoire, qu'une décadence — ou un renouvellement » (p. 308). Je ne sais s'il n'eut pas été plus « scientifique » d'examiner les œuvres contemporaines en elles-mêmes, pour savoir ce qu'elles sont, plutôt que d'essayer de déduire d'une loi hypothétique ce qu'elles doivent être. En admettant même que cette loi soit rigoureusement vérifiée et que les quatre périodes de l'histoire musicale se divisent chacune en trois « états », peut-on faire

de cette constatation la clef de voûte de l'esthétique ? Au fond, ce qui intéresse le plus l'esthétique musicale, ce n'est pas de savoir que chacune des quatre périodes se divise en trois états, ce sont bien plutôt les conceptions différentes que l'on a eues du beau musical à ces diverses époques et le rapport de ces conceptions à notre idéal actuel de la musique.

Par là se trouve ramenée la question capitale que M. Lalo semble bien avoir négligé de se poser : Quel est l'objet de l'esthétique musicale ? Le fait esthétique réside-t-il dans l'existence et dans l'évolution de telle ou telle « technique » ? Ne faut-il pas plutôt le chercher dans la façon originale dont cette technique est utilisée par tel ou tel artiste ? Et si, à la rigueur, on peut laisser de côté la question du rythme, n'est-il pas étrange que l'esthétique musicale rejette délibérément, comme « accessoire », le problème de l'expression ? Peut-on même concevoir une esthétique musicale qui soit « scientifique » ?

Je crois que toutes ces questions, et d'autres semblables, pourraient être sinon résolues, du moins éclaircies par une distinction préliminaire. On prend en effet le terme d'esthétique dans deux sens très différents. Il y a d'abord un sens large qui est très commode : l'esthétique est l'ensemble des recherches scientifiques qui ont l'art pour objet. Tout art, et surtout l'art musical, est une donnée complexe que se partagent les différentes sciences, de sorte que l'esthétique est tour à tour une partie de la physique, ou de la physiologie, ou de la psychologie, ou de l'histoire, ou de la sociologie ; elle n'a pas d'existence propre, car l'art n'est pas objet de science, mais objet de *sciences*. Pourtant, s'il fallait donner un nom à cet ensemble de recherches diverses relatives à la même réalité, on pourrait préférer au terme d'esthétique celui de *science de l'art*.

Mais l'*esthétique*, au sens étroit et précis du mot, est tout autre chose. C'est la recherche, aussi rationnelle que possible, mais non pas nécessairement scientifique, qui a pour but de déterminer un idéal d'art. Tandis que la science de l'art constate des faits sans les apprécier, l'esthétique proprement dite établit des valeurs. Elle peut sans doute utiliser les résultats de la science de l'art, mais elle fait aussi entrer en ligne de compte le goût individuel et les besoins ou les aspirations de l'époque où elle se produit. Chaque époque et à certains égards chaque artiste a ainsi *son* esthétique, et les travaux

historiques sur l'esthétique d'un artiste ou d'une période portent sur des réalités très nettement définies. En ce sens l'esthétique, à l'époque présente, a pour fonction de proposer et de justifier autant que possible un idéal d'art qui s'accorde à la fois avec les résultats de la science de l'art et avec les tendances du temps présent. Ce n'est point là faire œuvre scientifique, car toute détermination de *valeur* est sujette à varier et ne peut être comparée aux acquisitons définitives de la science. C'est faire œuvre d'action plutôt que de science, une œuvre qui exprime le rêve artistique de toute une époque ou parfois de tout un génie.

Cette distinction entre la science de l'art et l'esthétique n'est pas sans analogie avec celle que certains philosophes contemporains ont établie entre la science des mœurs et la morale. Elle vient presque naturellement à l'esprit quand on lit d'un peu près le livre de M. Lalo, où l'esthétique, vainement cherchée dans les différentes sciences, finit par se confondre avec la sociologie. La méthode sociologique de M. Durkheim semble avoir pesé lourdement sur la pensée de notre auteur et nous y avons peut-être perdu plusieurs analyses pénétrantes et directes de la réalité musicale. Car toutes les fois que M. Lalo veut bien aborder d'un point de vue personnel l'étude d'un fait particulier, on peut être sûr de rencontrer des aperçus ingénieux et neufs, parfois même d'une réelle portée philosophique. J'ai beaucoup admiré pour ma part tout ce qui concerne les rapports de l'harmonie avec la mélodie et la collaboration de l'ouïe avec le sens musculaire (1). Pourquoi M. Lalo ne s'est-il pas borné à étudier à fond, avec des exemples musicaux, deux ou trois questions de ce genre ? Mais en songeant à ce qu'il aurait pu faire, nous sommes loin de dédaigner ce qu'il a fait ; tel qu'il est son livre reste un excellent recueil de matériaux pour l'étude scientifique du fait musical et c'est assurément, à l'heure actuelle, ce qui existe en France de plus complet dans ce genre.

PAUL-MARIE MASSON

(1) Ces vues pénétrantes ont été reprises et développées par M. Lalo dans deux articles sur *Les sens esthétiques*. (*Revue Philosophique*, mai-juin 1908).

LE MOIS

BIBLIOGRAPHIE

HUGO GOLDSCHMIDT.— *Die Lehre von der vokalen Ornamentik.* (Charlottenburg, P. Lehsten. 1907, T. I. in-8° de 300 p.p.)

M. Hugo Goldschmidt est, en Europe, l'érudit qui connaît le mieux cette question des ornements du chant. De longues années d'étude, au cours desquelles il nous a donné de très remarquables ouvrages, l'ont préparé à parler de ces matières avec autorité. C'est à sa réédition du *Couronnement de Poppée* que nous devons l'audition de cet opéra à la Schola. En un mot, M. Goldschmidt est un spécialiste, dont le présent volume était attendu comme un travail capital et définitif.

Ce premier tome est consacré à la théorie des ornements dans la musique vocale, depuis la fin du XVIe jusqu'à Gluck. Il est divisé en deux parties ; l'une qui s'arrête à l'ouvrage de Tosi de 1723, l'autre qui embrasse le XVIIIe siècle, Il se complète par un volumineux appendice de musique, perpétuel commentaire du texte, dans lequel une infinité d'exemples se trouvent rassemblés. Nous assistons ainsi à la formation de ces pratiques aujourd'hui abandonnées, et sans lesquelles nos ancêtres auraient trouvé la mélodie pauvre et honteuse. Nous voyons l'Italie et la France contribuer chacune à l'embellissement du chant d'une manière différente, et qui révèle une esthétique absolument contraire. Tandis qu'au delà des Alpes l'ornement s'in-

corpore aussitôt au chant, en France il demeure à côté et se superpose à lui. Là où l'Italien s'efforce de briller de tout son pouvoir, le Français hésite et sépare, dans son écriture comme dans sa pensée, le principal de l'accessoire. Rien de curieux comme ce processus de l'incorporation, ce développement parallèle de la mélodie et des « agréments ».

De ce côté, M. Goldschmidt a très justement donné à son travail toute l'ampleur possible et fort bien compris ce qu'il appelle « die musikalische Aufgabe der Melismatik », c'est-à-dire le rôle musical de l'ornement mélodique. Le tour du chant, le *mélisme* est, en effet, une des grandes préoccupations des anciens et leur souci de tous les instants. Il forme, pour ainsi dire, le costume auquel nous reconnaissons à cette époque, un style, un auteur même. M. Goldschmidt s'est ainsi donné l'avantage de caractériser très finement le sentiment mélodique de quelques grands maîtres. Il a écrit sur Scarlatti, sur Lully, sur Bononcini de petits chapitres pénétrants et sagaces.

Dans la seconde partie, la théorie assez confuse du XVIIIe siècle est serrée de très près. L'Allemagne avec Agricola, Bach, Mozart, etc., se trouve soumise à un examen critique tout à fait minutieux et qui rendra de grands services. On ne peut assez vanter cette analyse.

Si j'en avais le loisir je me permettrais peut-être de discuter une thèse favorite de l'auteur : celle qui penche en faveur du caractère iambique de certains ornements. Mais il me faudrait citer un trop grand nombre de textes. J'aurais aimé aussi, je l'avoue, voir M. Goldschmidt prendre position plus nettement qu'il ne le fait dans la question de l'origine instrumentale des ornements. C'est là un point auquel il revient souvent, mais accessoirement. Dans une théorie de l'ornement vocal, chacun eut été heureux d'apprendre la vérité sur ce point délicat de notre histoire musicale. Mais j'ai hâte d'arriver à un sujet plus grave de discussion et sur lequel l'auteur me permettra d'exposer très vivement ma pensée. Je veux parler des idées formulées par M. Goldschmidt chaque fois qu'il parle de l'emploi des ornements et de leur utilité actuelle pour nos auditions de musique ancienne.

Qui le croirait en effet ? L'auteur de ce volumineux travail est, en réalité, un adversaire des ornements, et son livre, si

documenté, se dresse comme une énorme argumentation contre tous ceux qui s'efforçent de retrouver le secret de ces pratiques disparues. Dès les premières pages, nous sentons percer une certaine humeur contre les partisans de toute reconstitution fidèlement historique. « Voici en matière d'ornements mon avis, nous déclare M. Goldschmidt : nous ne devons les admettre dans nos auditions de musique ancienne que dans la mesure où ils s'accordent avec le sentiment moderne, où ils accentuent la beauté de la ligne mélodique, et donnent à l'expression musicale plus d'intensité et plus de profondeur » (p. 3.) Telle est la doctrine. Elle circulera dans le livre tout entier, d'autant plus intransigeante qu'elle trouvera plus d'occasions de s'accuser (Tosi, Agricola, Haendel, Bach). Elle aboutira finalement à se légitimer par des considérations philosophiques empruntées à l'esthétique subjective de Théodore Lipps.

Nous apprendrons, ainsi, de curieuses vérités. Par exemple : une version authentique d'un oratorio de Haendel, où l'ornementation aurait été réalisée par le maître lui-même, aurait tout juste la valeur d'un objet de curiosité (p. 94). Ou bien si l'un de ces auteurs revenait nous donner son avis sur l'interprétation de ses œuvres, nous serions en droit, après lui avoir fait notre plus belle révérence, de ne tenir absolument aucun compte de ce qu'il nous dirait, et de suivre, là comme partout, notre goût moderne. Les progrès de notre mentalité musicale nous autorisent, paraît-il, à tailler ici dans le vif et sans scrupules (p. 100), supprimant les angles, donnant au mélos l'agrément qui lui manque, adoptant enfin parmi les « embellissements du chant » ceux qui nous conviennent et *ceux-là seuls*. Ainsi le *staccato* et le *martellato*, indiqués par la majorité des textes comme des procédés fort en faveur au XVIIIe, nous en ferons fi partout où leur emploi ne nous semblera pas exceptionnellement justifié (p. 139). Tant pis pour le XVIIIe siècle et pour son goût perverti. Nous préférons le *legato ;* en voilà assez pour tenir tête à tous les théoriciens du passé. Pour la même raison, ou plutôt par le même caprice, nous rayerons d'un trait l'école dramatique de Hambourg, dont la déclamation et le style mélodique ne s'accommodent malheureusement pas avec nos exigences (p. 93). Et voici Kaiser à jamais disqualifié par M. Goldschmidt.

Tout ceci, parce qu'il s'est trouvé un terrible philosophe (Th. Lipps) pour résoudre *le problème des rapports existant*

entre le sujet et l'objet de nos émotions esthétiques, et pour nous enseigner *que la projection du sujet dans certaines formes de l'espace était le principe de notre jouissance artistique !* Voilà, n'est-il pas vrai, une intervention décisive ! Jusqu'ici la critique et l'histoire s'évertuaient à donner aux œuvres anciennes l'esprit qu'elles ont dû revêtir jadis, et la musicologie (malgré son vilain nom) semblait destinée à rendre possible et certaine cette découverte du passé. Comme nous nous abusions, et que de vains efforts ! MM. Goldschmidt et Lipps nous ouvrent aujourd'hui les yeux : « Bonnes gens, nous disent-ils, ne voyez-vous pas que vous perdez votre temps ? Vous cherchez la vérité, en philologues curieux et ridicules, au lieu de suivre simplement le bon sens de vos oreilles. Laissez tout cela et ôtez vos lunettes. Dans la réalisation des œuvres anciennes choisissez bravement ce qui vous plaît. Votre mission est d'accorder les anciens au goût des modernes. Car enfin nous sommes supérieurs, en musique comme ailleurs, à ceux qui nous ont précédés. Par conséquent, notre choix représentera une sélection parfaite de ce que l'humanité a produit de plus sublime. »

Aussitôt, M. Goldschmidt écrit 300 pages de minutieuse analyse et de critique laborieuse !

J'avoue qu'une philosophie aussi accommodante et aussi superbe à la fois ne m'en impose guère. Si l'étude patiente des faits historiques, des réalités objectives, doit nous conduire sans plus de façons à un parti pris d'opportunisme aigre-doux, qui flatte le goût du jour, qui érige le présent en juge souverain du passé, la musicologie est bien le moins reluisant des métiers. Comment ! Entre le public et l'œuvre nous viendrions nous interposer pour masquer en partie la vérité! Nous irions couper à Louis XIV la moitié de sa perruque et à Madame de Pompadour les trois quarts de ses paniers, sous prétexte que cela ne se porte plus ! On nous verrait, comme de louches intermédiaires, comme des courtiers mal famés de l'histoire, proposer à Scarlatti un petit arrangement, et à Sébastien Bach un arbitrage. Qu'on se représente la scène ; elle se passe aux Champs-Elysées entre M. Goldschmidt et Haendel : « Maître, nous voudrions bien jouer votre *Débora*, mais il faudrait de votre part quelque bonne volonté. Cette cadence doit être simplifiée. Et cet air à vocalise !! Vous vous souveniez d'ailleurs que vous le destiniez à un chanteur fameux. A ce moment, vous avez fait une concession,

pourquoi n'en pas faire une autre à présent ? Nous allons réduire ici la courbe mélodique ; l'arrondir par là ; lui donner plus d'intensité; ce sera toujours du Hændel. Et croyez-moi, cher maître, c'est ainsi que vous auriez écrit si vous aviez composé de nos jours. »

Si M. Goldschmidt comprend ainsi son rôle, et s'il a placé de la sorte ses ambitions, n'en parlons plus, et que la tâche lui soit légère. Mais ce n'est pas assez, et cet utilitarisme (après tout savoureux), on prétend nous l'imposer et nous le faire prendre au sérieux. On insiste, on polémise, on nous accable. Et il faut bien suivre l'auteur dans ce maquis philosophique où il nous entraîne. Que veut en somme M. G...? Faire appel à une sorte d'infaillibilité de notre sentiment personnel. A ses yeux, le moi qui s'enferme dans sa subjectivité aurait tous les droits, soit qu'il refuse de s'accommoder à ce qui lui est étranger, soit qu'il transforme arbitrairement les données objectives. La résistance aux faits devient ainsi, dans la musicologie, un devoir impérieux. C'est-à-dire que sous la couleur d'un libéralisme ingénieux, il se cache ici un de ces principes catégoriques contre lequel, à notre tour, nous avons le droit de crier à la tyrannie. On veut nous obliger à choisir ; et de quel droit ? S'il me plaît à moi d'être battu, c'est-à-dire d'écouter le *staccato* et les vocalises ! En vérité, tout ce que M. Goldschmidt peut exiger de nous, c'est de reconnaître qu'il est aussi légitime d'amputer un texte que de le respecter. Nous pouvons aller jusque-là, malgré la faiblesse d'une pareille concession. Mais s'il nous demande de condamner le respect et d'applaudir à la fantaisie des arrangeurs, il nous force à lui tenir tête. En droit — car c'est ici une question de principe, — je ne vois pas la supériorité de l'auditeur qui se plaît à rester insensible à telle pratique de la musique ancienne. S'il y a une accommodation nécessaire, obligatoire, entre l'œuvre défunte et l'auditeur vivant, qui donc de ces deux éléments doit se plier à l'autre ? Qu'on veuille bien me dire pourquoi l'œuvre céderait en quoi que ce soit devant celui qui l'écoute et qu'on me prouve pourquoi l'assimilation doit être faite au profit de l'oreille actuelle plutôt qu'à celui du texte ancien. Sur quelles bases repose donc enfin cette prétention du goût personnel ?

J'entends ici M. Goldschmidt nous répondre qu'une audition musicale ne nous laisse point absolument passifs. Nous réagissons

fortement, et, par là, nous récréons en quelque manière l'œuvre qui est soumise à nos facultés. Donc, notre goût est en jeu. Fort bien. Mais cette réaction est, elle-même, infiniment modifiable ; elle dépend de notre volonté et de l'habitude par-dessus tout. Chacun sait combien en musique *l'entraînement* a d'importance. Si nous supposons le goût personnel intransigeant et immuable par définition, nous arriverons à d'inconcevables absurdités. Nous voilà forcés, en effet, de nier tout pouvoir à l'instruction, puisque celle-ci n'est autre chose que l'adaption du moi à des mentalités étrangères. Que faisons-nous donc sur les bancs du collège, si nous ne cherchons pas à devenir grecs ou romains, pendant quelques heures chaque jour ? M. Goldschmidt voudrait-il nous ramener aux éditions expurgées, *ad usum delphini;* voudrait-il nous faire voir Hændel à travers son interprétation, comme Lamotte-Houdar et Delille présentaient jadis Homère et Virgile à travers la lanterne de leur imagination falote.

Qu'on y prenne garde, la doctrine que nous combattons ici avec énergie a sévi pendant longtemps dans l'école et dans l'art. Il y a peu d'années que la manie du travestissement a cédé la place à la probité de l'archéologie. M. Goldschmidt, défenseur des modernes, retarde, en réalité, de cent ans dans son idéal. Il se croit encore à l'époque où les personnages d'Euripide dansaient des menuets sur la scène de l'Opéra, où Brossard ajoutait des basses continues aux motets de Lassus, où Vitruve guidait la main des réparateurs de cathédrales gothiques, etc..... Vraisemblablement, il n'y a plus qu'un musicologue pour soutenir aujourd'hui une thèse aussi désuète, aussi antipathique aux tendances de l'esprit moderne. Les beaux-arts eux-mêmes ont fait justice de ces adaptations cruelles. Il n'est plus admis nulle part, qu'on puisse retoucher un document de la pensée humaine. Nulle part saut en musique. D'ou vient donc que l'interprétation arbitraire tient absolument à se réfugier dans le domaine de la musicologie ? Comment n'aperçoit-on pas ici, comme on l'a vu partout ailleurs, que la jouissance des oreilles et la connaissance des faits sont deux choses différentes, et qui demandent à être séparées, comme deux ordres de l'activité humaine ? Comment n'a-t-on pas remarqué le tort infini que la confusion de ces deux mots : *goûter et connaître,* a causé à toutes nos études ? Mais oui, évidemment, si nous avons tant de peine

à prendre rang parmi les humanités, c'est parce que nous sommes les derniers à rompre avec cette ingérence irritante des goûts personnels. Nous voulons toujours faire de la cuisine là où on attend de nous de la chimie. Nous voulons toujours mettre la science au service de quelque chose. Avant même que cette science ne soit formée, nous nous préoccupons déjà de lui faire un sort dans l'opinion publique, de l'accaparer au profit de nos propres convictions. Comment donc inspirer confiance ! Nous prévenons, nous-mêmes, le public de notre partialité et de nos intentions tendancieuses !

On le voit, il s'agit ici de débattre la question la plus importante que nous puissions rencontrer dans la critique de l'art, et le problème dont toute critique même dépend essentiellement. Il s'agit de savoir si les œuvres anciennes doivent revivre uniquement pour satisfaire le goût présent du public qui leur fait accueil, ou bien si elles ont le droit d'exister par elles-mêmes, telles qu'elles s'offrent à l'histoirien et sans tenir compte du jugement esthétique en présence duquel le hasard de la restauration les placera. En fait, tous les goûts sont légitimes, et celui de M. Goldschmidt comme les autres. Laissons-lui faire, dans les ornements du chant des XVIIe et XVIIIe siècles, le choix qui lui convient. Encore une fois, cela ne regarde que lui. Mais ce qui est inadmissible, c'est de transformer cette fantaisie en *principe catégorique*, en *credo* définitif. Ici, avouons-le donc, nous ne sommes plus dans le domaine du positif, mais dans celui des préférences, et de l'idéologie. M. Goldschmidt nous y entraîne, c'est son droit, et nous l'accompagnons de bonne grâce ; mais qu'il nous permette aussi d'en sortir.

Non, mon cher collègue, ne soutenez pas la cause de l'agréable contre celle du vrai, et ne donnez pas tort à la science devant le jugement des oreilles. Vous rendriez mauvais service à la musicologie qui vous doit tant. Le philologue et le dilettante ont raison d'être l'un et l'autre ; gardons-nous de les mettre aux prises, de nous faire l'arbitre de leur combat, et renonçons enfin de bonne foi à ce dogmatisme, qui entrave aussi bien nos recherches que nos plaisirs.

J. E.

Jahrbuch der Musikbibliotek Peters. T. XIV. 1907. (Lpz, 1908, in-4°).

A côté de la bibliographie toujours si minutieusement établie par M. le Professeur Schwartz, l'annuaire Peters contient un certain nombre d'articles de fond. Tout d'abord, deux études : de notre Président, le professeur Kretzschmar : *Contribution à l'histoire de l'opéra de Venise* et *Considérations sur le rôle et les devoirs de la musicologie*. Puis des remarques expérimentées de M. Friedlaender sur *Les éditions des chefs-d'œuvre de la musique*. Un résumé de *l'Histoire de la façon de battre la mesure* par M. Schwartz. Un article de M. Seiffert sur *les emprunts faits par Haendel à ses contemporains*. Une étude de M. J. Wolf sur les récentes publications de *musicologie mediévale*. Enfin quelques *lettres de Grieg* adressées au fondateur de la maison Péters.

Toutes ces contributions historiques, critiques, bibliographiques, représentent le dernier mot de la science allemande en ces matières. L'annuaire Péters est un livre à méditer ; une année entière nous est donnée pour assimiler ces substancitlles nourritures.

J. E.

CATALOGUES DE LIBRAIRIE

L. Olschki (de Florence) ; L. Liepmannssohn (de Berlin) ; J. Baer et C° (de Frankfurt).

Je tiens beaucoup à faire état des catalogues de librairie. Il fut un temps où la critique n'osait guère signaler des ouvrages de ce genre, sans craindre de compromettre sa respectabilité ; et je crois qu'en France notre collègue P. Aubry est le premier qui ait osé prononcer dans un cours public le nom de M. Liepmannssohn. Le catalogue est devenu aujourd'hui un auxiliaire précieux de tous les amateurs de la musique ancienne. Au bibliophile il cause de douces émotions et souvent aussi des regrets véritables. Il flatte et développe parmi les esprits « livresques » une manie, dout la musique profite à son tour

Il n'y a guère plus d'un siècle que l'amateur de livres s'intéresse à la musique. Un original comme Sébastien de Brossard, auquel la Bibliothèque Nationale doit le meilleur de son fonds musical, est presque isolé en 1720. Fétis, de trop fameuse mémoire, l'abbé Baini dont la collection échoua, on ne sait comment, dans un grenier de Munster en Alsace, le pasteur Wagner, dont M. Wotquenne retrouva les 10.000 volumes abandonnés dans une écurie de Giessen, J. Becker (de Lancy) dont la bibibliothèque est, à ce qu'on dit, passée à Lyon, Barbieri à Madrid, Noseda de Milan, furent des chercheurs sagaces auxquels la bibliophilie musicale doit son existence. Leur part fut belle et leur tâche facile. C'était le moment où les « Pièces de clavecin » de Chambonnières se vendaient 75 francs ! C'était le temps de trouvailles. Aujourd'hui il faut ajouter un zéro à tous les prix de 1850.

Mais si l'amateur se désole l'historien se réjouit. L'intérêt a ouvert les yeux des libraires. La musique s'est établie peu à peu dans les catalogues de livres anciens jusqu'à s'imposer comme une spécialité respectable et rémunératrice. Un volume de 130 pages, in-8°, comme est le catalogue LXVI de *M. Olschki*, le prouve manifestement. Nous y trouvons 530 descriptions d'ouvrages de musique italienne, quelques inconnus, d'autres rarissimes, dont l'ensemble vient compléter bien des indications et préciser nos connaissances. De *M. Liepmannssohn* les catalogues 167 et 169 nous offrent une série de deux mille numéros de musique instrumentale, provenant de la bibliothèque anglaise Matthew et des armoires d'un Français, qui acquit jadis les collections de Picquot et de J.-B. Cartier. Je ne crois pas qu'on reverra de sitôt autant de raretés assemblées. Enfin, le catalogue 555 de *MM. Baer*, bien que sans comparaison avec les précédents, présente cependant encore quelques belles pièces. Ces répertoires bien faits, soigneusement édités, méritent d'être classés dans nos bibliothèques et ce serait un mérite pour notre commission de bibliographie de les mettre sur fiches en vue d'un dépouillement à venir.

Une remarque pour finir. Nous sommes, en France, le seul des grands pays d'Europe où le catalogue de musique ancienne soit presque inusité. MM. Legouix et Costa-Borgna, les seuls qui s'aventurent de ce côté, luttent trop modestement avec leurs confrères étrangers. Pour nos libraires millionnaires

la musique est encore un objet de suspicion. Si la partition n'a pas quelque maroquin aux armes, ou quelques gravures d'aspect rassurant, nos grands marchands s'en méfient. Pendant ce temps, Allemands, Italiens profitent de l'hésitation. Tout cela changera.

J. E.

VAN DUYSE (FL.). — *Het oude nederlandsche Lied. Vereldlijke en geestelijke Liederen uit vroegeren Tijd Teksten en Melodien.* 3 vol. in-8°, XXXVI-1835 p. Anvers et La Haye, 1903-1908.

Les trois volumes que M. Van Duyse publie sous ce titre sont de ceux qui font le mieux comprendre à l'auteur d'un compte rendu qui voudrait être critique la vanité de sa tâche, tant on sent qu'un tel travail est de la part de son auteur, non pas le fruit de quelques mois ou de quelques années de recherches, mais l'œuvre d'une vie, tant ici M. Van Duyse domine, il serait banal de dire simplement, son sujet, mais ses confrères, folkloristes et musiciens, et, plus encore, ceux qui, sans avoir fait du folklore musical flamand une étude spéciale, ont mission de dire au public le fort et le faible de ce livre.

Aussi bien, nous ne nous permettrons de faire ici à cette belle publication qu'une seule critique. Elle est, à vrai dire, fondamentale. Nous regrettons beaucoup que M. Van Duyse, composant un *corpus* de la chanson flamande, ait cru devoir rédiger en flamand les précieux commentaires dont il accompagne chaque pièce. Il ne nous échappe point qu'à suivre cette méthode il y avait une logique plus grande, que, d'autre part, le sentiment de la race devait également y trouver une satisfaction légitime, mais M. Van Duyse aurait contenté une catégorie de lecteurs plus nombreuse s'il avait adopté l'allemand ou le français — qu'il possède d'ailleurs en toute perfection — pour encadrer le texte original des chansons de ce recueil.

Ceci dit, nous ne pouvons qu'esquisser le contenu des trois volumes de ce grand ouvrage. Tout d'abord, précisons

que si bon nombre de ces compositions vivent encore dans la tradition populaire, ce n'est point sur les lèvres du peuple qui chante, ce n'est point *aus Volksmunde* que M. Van Duyse a été les cueillir. Depuis trois siècles, d'autres se sont chargés de ce soin et la publication dont nous nous occupons a un caractère essentiellement bibliographique. Dans quel ordre procède-t-il ? Après une introduction assez succincte sur la rythmique et les modalités de la chanson flamande, M. Van Duyse, comme s'il avait hâte de sortir des généralités, entre dans le vif de l'ouvrage. Il y a dans ce recueil 714 numéros : chacun d'eux est matière à une véritable étude critique, ayant son autonomie et son intérêt propre, chacun d'eux vit de sa vie et pour beaucoup de folk loristes promptement satisfaits chacune de ces études constituerait une brochure indépendante.

Les pièces de ce *corpus* sont ainsi classées : d'abord, les chansons séculières, ensuite les chansons spirituelles. Les chansons séculières se divisent en ballades et romances chants dialogués, chants de veilleur et aubades, chants de mai, chants d'amours et ceux-ci comprennent diverses catégories empruntant leurs sujets aux amants rebutés, aux douleurs d'amour, aux désirs, aux adieux. Viennent ensuite les chants de la vie domestique et sociale, les chants de corporations et ceux qui accompagnent les beuveries, les chants de fête et de danse, un choix de chants d'enfants et divers chants historiques.

Le tome III est consacré à la chanson spirituelle avant et après la Réforme. On y rencontre les chants relatifs à la Noël, au Nouvel An, à la Fête des Rois, à la fuite en Egypte, à la Passion de N.-S., les chants de l'âme aimante, les plaintes de l'âme, les chansons à la Vierge et aux saints, des légendes et enfin les chants des réformés.

Pour chaque pièce, l'auteur publie d'abord la mélodie ou les différentes mélodies affectées à un même texte poétique, puis ce texte littéraire. Immédiatement après, un appareil critique donne les principales variantes. Ensuite une admirable bibliographie du texte et de la mélodie permet à M. Van Duyse d'utiliser les trésors d'une érudition unique, qui est, nous le répétons, l'œuvre d'une vie. L'auteur a consacré à ce livre un effort considérable qui mérite la plus grande admiration et qui fait de ce travail le pendant du *Deutscher*

Liederhort d'Erk et Boehme. Nous ajouterons que la réalisation typographique est fort belle et que la musique, qui est composée et non gravée, est très bien venue, ce qui est rare.

P. A.

LEMAITRE (H.) et CLOUZOT (H.). — *Trente noëls poitevins du* XVe *au* XVIIIe *siècle. Airs notés par Aymé Kunc.* Paris et Niort, in-8°, XXXVIII-170 p., 1908.

Le joli livre que viennent de publier, sous ce titre, MM. Lemaître et Clouzot, leur vaudra sans doute des louanges méritées dans les comptes rendus des philologues et des folk loristes: toutefois, il faut que la musicologie se montre plus réservée.

MM. Lemaître et Clouzot éditent donc pour notre plus grande joie trente noëls poitevins, dont l'existence nous est attestée par les manuscrits ou les imprimés entre le XVe et le XVIIIe siècle. Voilà qui est bien, mais, en appendice au volume, nous trouvons pour huit de ces noëls les airs notés par M. Aymé Kunc : et ceci est plus grave.

En effet, le premier de ces noëls

Au saint nau
Chanterai, sans point mi feindre, etc...

est pris à des sources dont les auteurs nous donnent une bibliographie précise. Nous nous reportons à la description de ces originaux et nous n'y voyons point qu'aucun d'eux contienne des mélodies notées. Comme, d'autre part, M. Kunc ne nous dit point où il a pris son air, ni si les vieilles gens du Poitou le chantent encore aujourd'hui, la supposition qui vient d'abord à l'esprit est que M. Kunc en est l'auteur. Il y a là un grave défaut de méthode, que MM. Lemaître et Clouzot auraient dû corriger.

J'en dirai autant de la pièce XIII, qui est tirée du recueil de Lucas Lemoigne. Mais les six autres noëls portent l'indication du timbre. Or, quand un chansonnier du XVIe, du

XVIIe et du XVIIIe siècle indique le timbre, c'est pour se dispenser de noter la mélodie. Alors je demanderai aux auteurs dans quels recueils ils ont pris la mélodie qui est jointe à tel ou tel noël. Si le noël *Appellon nau* se chante sur le timbre *Sur le jonc, le joli jonc,* si le noël *Or vous tremoussez, pasteurs de Judée* utilise le timbre *Et d'où venez-vous, madame Lucette,* j'avoue ma curiosité de savoir où l'éditeur a retrouvé les deux timbres en question.

Enfin, du point de vue proprement musical, je critiquerai fortement la façon de noter, qui est antirythmique, de la pièce 18, *Dison nau a pleine teste :* les barres de mesure doivent être reculées de deux temps.

L'intérêt musicologique de ce livre existe, mais ce n'est point celui que ses auteurs ont cherché : il est dans la poésie, il est dans les mots et non dans la musique. C'est, en effet, chose curieuse de retrouver dans ces textes en patois de la renaissance et du XVIIe siècle les mêmes expressions du vocabulaire musicologique dont se sont servi les gens du moyen âge. Les danses et les chansons sont toujours au fond des réjouissances noëliques. Or, ainsi que les éditeurs l'ont d'ailleurs remarqué, piboles, flageoles, lourres, vezes ou vesiaux, chevrettes, chevries et chevriottes, flûtes, chalumeaux reparaissent inévitablement à chaque cantique ; partout aussi on danse « à la note », c'est-à-dire au son des instruments de musique et cette expression est d'un archaïsme charmant ; ces noëls, dont quelques-uns vivent encore, nous ramènent en plein treizième siècle.

P. A.

ABBÉ HENRI VILLETARD — *Office de Pierre de Corbeil* (Office de la Circoncision), improprement appelé « Office des Fous ». Texte et chant publiés d'après le Manuscrit de Sens (XIIIe siècle), avec introduction et notes. (Bibliothèque musicologique, IV), grand in-8° de XII-244 pages et 6 phototypies ; 12 fr. Paris, Picard, 82, rue Bonaparte.

Je suis heureux de présenter dans le Bulletin de la S. I. M.

le nouvel ouvrage de notre savant confrère et excellent ami M. l'abbé Villetard, que l'Académie des Inscriptions vient d'honorer d'un prix. Parmi les sujets que peut offrir l'histoire musicale du XIIIe siècle, M. Villetard, prêtre du diocèse de Sens, a pensé qu'il était d'un haut intérêt de faire connaître, dans son intégrité, le fameux manuscrit de Sens attribué à Pierre de Corbeil, archevêque de cette ville au début du XIIIe siècle, et désigné fautivement sous le nom baroque et singulier de *Missel des Fous*.

Que n'a-t-on point dit sur les fêtes des Fous et de l'Ane ! Et, en des livres graves, à quelles extraordinaires bévues les bouffonneries de ces jours de joie ont-elles donné lieu ! L'ignorance même de certains érudits qui daignèrent ouvrir le manuscrit conservé à Sens, y lut un prétendu *Ian* que devait entonner l'officiant, ou des *évohé* exclamés par le chœur. La publication de M. l'abbé Villetard fait justice de ces bourdes, en nous montrant sur quelles invraisemblables ..... distractions elles reposent.

Ce *Missel des Fous* ici publié en entier, avec toutes les explications nécessaires à son intelligence, n'est point un missel, et il ne renferme rien de fou. Son contenu, c'est le chant de l'office romain grégorien pour le jour de l'octave de Noël, le Ier janvier, mais enrichi de tout le développement possible, liturgique et extraliturgique, régulier et irrégulier, savant et populaire, dont était susceptible au XIIIe siècle un office tel que celui-là. Et l'impression d'art ressentie est à la fois décadente et primitive, parfois profonde, souvent délicieuse.

Après avoir, dans la première partie de son livre, étudié tout ce qui se rattache à la description et à l'origine du manuscrit, l'auteur, dans la seconde partie, prend corps à corps son contenu, et fouille, le plus loin qu'il peut, ce qui concerne cet extraordinaire office. Les *proses*, les *tropes*, les *conduits*, les versets chantés *in voce*, *in falso*, *cum organo*, en duo, à quatre ou cinq exécutants, tout est examiné, dans son rit, sa forme, les références diverses auxquelles, par ailleurs, ces éléments peuvent donner lieu.

Les deux chapitres les plus neufs, à ce point de vue, sont ceux qui traitent des « rubriques », et des « centons ». Sur ces derniers, M. l'abbé Villetard a pu ajouter de remarquables observations, qui enrichissent d'une manière vraiment curieuse et intéressante l'histoire de la poésie et du chant extraliturgique du moyen âge, en mettant en lumière ce procédé singulier, auquel sont dues plusieurs des pièces de l'Office de Pierre de Corbeil.

Dirais-je que quelques références auraient gagné à être plus complètes ? Ce serait chercher bien inutilement chicane à un bel ouvrage où ont pu se glisser quelques fort légères défaillances, comme il est presque impossible de l'éviter dans un travail de pareille ampleur, et d'une documentation aussi abondante que précieuse.

Merci donc à M. l'abbé Villetard de sa publication : elle est une des plus remarquables dont puisse s'honorer la musicologie française, et, par le charme de son écriture, elle rend accessible à tous les formes françaises et populaires de la musique religieuse du XIIIe siècle, si vivantes et si fraîches.

AMÉDÉE GASTOUÉ.

VIENNE

Notre ambassadeur à Vienne, M. Philippe Crozier, qui est non seulement diplomate mais encore dilettante, ce qui est encore d'une diplomatie avisée dans une ville aussi musicale que Vienne, projetait depuis quelques mois de donner une séance beethovénienne dans la grande galerie du palais Lobkovitz, qu'il doit quitter bientôt pour aller habiter le nouveau palais du Schwartzenbergerplatz. Il avait bien voulu, à ce propos, me faire demander quelques renseignements sur l'*Eroica* de Beethoven, qui fut exécutée à cette même place, dans ce même palais des Lobkowitz, il y a quelque cent quatre ans. Un hasard me fit assister à cette reconstitution de chef-d'œuvre de Beethoven, sous la direction du maître Weingartner : un petit orchestre d'une trentaine de musiciens concourait à cette exécution, qui fut parfaite et à laquelle applaudit un parterre des plus aristocratiques. L'ouverture de *Prométhée*, la romance

en *fa majeur*, exécutée par le professeur Rosé, l'ouverture et la Marche turque des *Ruines d'Athènes* complétaient le programme de ce *Beethoven-Abend* par lequel l'ambassadeur de France disait adieu à l'antique demeure des Lobkowitz, où vécut Beethoven. Et le musikdirektor Felix von Weingartner m'avouait le lendemain que jamais il n'avait été aussi ému que ce soir-là en dirigeant la *Symphonie héroïque*, dont le Dr. Mandycewski me montrait le manuscrit revu par Beethoven, dans les archives de la *Gesellschaft der Musikfreunde*, si riche en souvenirs beethovéniens. J.-L. PROD'HOMME.

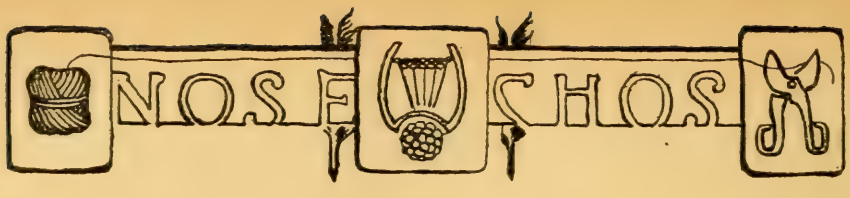
SOMMAIRE
DES BULLETINS INTERNATIONAUX DE LA SOCIÉTÉ

RECUEIL TRIMESTRIEL DE JUILLET-SEPTEMBRE :

A. Fox-Strangways. — The Indu Scale.
Ch. Ruelle. — La solmisation chez les anciens Grecs.
Finnur Jonsson. — Das Harfenspiel des Nordens in der alten Zeit.
O. Kinkeldey. — Luzzasco Luzzaschi's Madrigale mit Klavierbegleitung.
A. Koczirz. — Luython's Klavizimbel.
H. Goldschmidt. — Il ritorno d'Ulisse de Monteverdi.
M. Seiffert. — Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule.
H. Leichtentritt. — H. Riemann's Handbuch der Musikgeschichte.
A. Werner. — Die saechsischen Cantoreien.

BULLETIN MENSUEL DE JUILLET-AOUT :

R. Schwartz. — Emil Vogel.
A. Sanberger. Rossiniana.
L. Laloy. — *Hippolyte et Aricie* et *Boris Godounov* à l'Opéra.
Z. Jachimecki. — Das richtige Datum des Briefes Beethoven's : « an die Unsterbliche Geliebte ».
E. Istel. — Die 44 Tonkuenstler Versammlung des A. D. M.
G. Schunemann. — Der vierte musikpaedagogische Kongress zu Berlin.
Bibliographie des livres et des revues. Nouvelles et échos.
Communications de la société.



Concerts Lamoureux.

L'Association des Concerts-Lamoureux nous informe que la date de réouverture de ses Concerts est fixée au dimanche 18 octobre 1908, salle Gaveau, sous la direction de M. Camille Chevillard.

Pour les abonnements, s'adresser au siège social, 2, rue Moncey, à partir du 1er septembre.

Dans la première moitié de septembre, Gustave Mahler donnera à Prague la première exécution de sa septième symphonie.

Entre Berlin et Leipzig il y a des pourparlers ayant pour but d'engager le *Windersteinsche Orchester* pour des concerts qui seraient donnés à Berlin, salle Mozart.

Le général intendant von Hülsen a célébré son cinquantième anniversaire. Il a succédé, il y a cinq ans, à Hochberg, à la tête du théâtre royal de la Cour de Prusse après avoir rempli pendant dix ans le poste d'intendant à Wiesbaden.

Le général major Freiherr von der Goltz a mis en opéra le *Kampf um Rom* (*Combat autour de Rome*) de Félix Dahns. Le théâtre de la cour de Schwerin a accepté cette œuvre.

Hans Gregor, directeur de l'Opéra-Comique de Berlin, s'est marié avec la cantatrice della Rogess.

Les cordes de violon augmentent-elles de prix ? Un journal le prétend et donne comme raison les troubles de la Perse. L'agitation qui existe

dans ce pays empêcherait l'exportation des boyaux de mouton. Est-il vraiment possible que l'Europe soit, par manque de moutons, sous la dépendance de l'Asie, au point de vue musical ? Les chanterelles de soie devraient dans ce cas suppléer les cordes à boyaux.

L'*Ouverture de l'opéra* de Edgar Istel a été représentée, la saison dernière, à Berlin, Munich, Barcelone, Karlsruhe, Salzbourg, Magdebourg, Mayence, Baden-Baden, Chemnitz, Buckebourg, Dresde, Lubeck, Nuremberg, Ulm, Bielefeld, Hagen, Sonderskausen, Dortmund et Metz. La partition a été publiée par la librairie du Dr Heinrich Lewy, de Munich.

On s'agite de différents côtés pour amener le changement fondamental des méthodes employées dans les écoles publiques d'Allemagne pour l'enseignement du chant. Sous les auspices de l'Association des professeurs allemands femmes, Mlle Agnès Hundoegger a fait dernièrement à Hanovre une conférence relative à l'introduction de la méthode employée en Angleterre.

Le comité des concerts Joachim de Londres a décidé de continuer ses représentations et fera exécuter, l'hiver prochain, 7 concerts de musique de chambre à la Salle Bechstein et un concert instrumental et choral au Queen's Hall. Participeront à ce concert Lady Hallé, Marie Soldat, le professeur Hausmann, le quatuor Klingler, Fanny Davies, Donald Tovey et M. Borwick.

Les journaux du Palatinat s'expriment d'une façon très élogieuse au sujet d'une représentation de *Carmen* exécutée dernièrement à Neustadt par le Conservatoire palatin renforcé de quelques artistes. Le directeur Ph. Bade dirigeait l'orchestre.

D'Amsterdam nous vient la nouvelle que la fondation d'une seconde association d'opéra des Pays-Bas est en train de se former sous la direction de Mme Cateau-Resser.

Le Kapellmeister Georg Kruse a découvert une symphonie de Nicolai, qui avait disparu. — Il en dirigera lui-même prochainement l'exécution dans un concert de la chapelle électorale de Wildunger.

On célébrera à Londres le centième anniversaire de la naissance de Mendelssohn en donnant un concert monstre au *Crystal Palace*. L'anniversaire de Mendelssohn tombe le 9 février, mais comme la « season » proprement dite ne commence à Londres qu'en mai avec le beau temps et la chaleur, la fête de Mendelssohn a été reportée à la moitié de juin 1909 et coïncidera avec le festival Hændel qui a lieu tous les trois ans.

Pendant la saison dernière, 56 opéras différents ont été joués en 291 soirées à l'Opéra de la Cour de Dresde. Les ouvrages dont les noms suivent ont eu leur première représentation sur la scène de ce théâtre : *Die Schönen von Fogaresch* d'Alfred Grünfeld ; *Acte* de Joan Manén ; *Nuit de Printemps* de Gerhard Schjelderup. Le compositeur joué le plus souvent fut Richard Wagner avec 58 représentations. Enfin 324.190 spectateurs fréquentèrent le théâtre pendant cette saison.

Le Dr Emile Bohn de Breslau, directeur de l'Institut académique de musique d'église, a été nommé professeur honoraire de l'Université de Breslau.

Le violoniste Dr A. Margulies, célèbre à Berlin par ses nombreuses compositions musicales pour violon, a ouvert dans cette ville une classe magistrale d'enseignement du violon. Il veut mettre en valeur sa méthode d'enseignement qui repose sur des principes anatomiques et physiologiques.

Un programme vraiment formidable sera exécuté à la prochaine fête musicale de Sheffield (en octobre prochain). *Elias* de Mendelssohn, *Les Béatitudes* de César Franck ; *Seadrift* de Delius ; *Suite de Noëls* de Rimski-Korsakov ; *La Neuvième Symphonie* de Beethoven ; une cantate de Debussy : *L'Enfant Prodigue* ; la *Passion de Saint-Mathieu* de Bach et un motet : *Louez le Seigneur*. H.-J. Wood, l'organisateur de la fête, prépare l'exécution de la *Passion* avec un soin tout particulier.

Flagellantenzüg de Karl Bleyles, une des nouveautés de la dernière fête musicale de Munich, vient d'être publiée à la librairie Fr. Kistner de Leipzig.

Gustave Kogel, l'ancien directeur des concerts symphoniques de Francfort, secondera l'hiver prochain M. Mengelberg dans la direction des *Concertgebouw* d'Amsterdam.

A La Haye, a lieu les 18 et 19 juillet, la fête musicale annuelle de l'Association artistique des Pays-Bas.

A Vienne, au théâtre de la Cour, on remet à l'étude pour la saison prochaine *Joseph et ses frères*, de Méhul et le *Benvenuto Cellini* de Berlioz. Comme nouveautés, on donnera le *Chemineau* de Xavier Leroux et *Pelléas et Mélisande* de Debussy. Cette œuvre avec *Salomé* de Strauss est certainement ce qu'on aura donné de plus intéressant depuis dix ans ; aussi ne songe-t-on pas à offrir autre chose aux habitués du théâtre de la Cour.

Joseph Pembaur d'Innsburck vient de composer un mélodrame d'après la ballade de Lenau : *Mischka an der Marosch.*

Pendant la démolition du théâtre de la ville de Mayence, on installera une scène provisoire, car les habitants ne sauraient rester un an sans musique.

Le Trio-Caprice, op. 39 de Paul Juon a remporté un si brillant succès aux fêtes de Munich que le célèbre Schlesinger l'a joué à Berlin.

La nouvelle Société *Liedertafel* de Hanovre a choisi Meyer Stolzman en remplacement de Bossenberger comme directeur de la musique.

Lilli Lehmann est engagée à l'Opéra Métropolitain de New-York pendant la saison 1909-1910 pour tenir les rôles de la Norma, Donna Anna et quelques autres.

On annonce de Madrid la mort de Frederic Chueca qui s'était fait un grand nom comme compositeur de mélodies. Le journal l'*Imparcial* l'a surnommé l'Offenbach espagnol.

Le célèbre compositeur italien et pianiste virtuose Luca Fumagalli vient de mourir à l'âge de 71 ans.

Le Vagabond et la Princesse, l'ouvrage de Boldini, sera joué la saison prochaine à l'Opéra de la Cour de Vienne et au théâtre de la Ville de Leipzig.

Le *Berliner Tageblatt* a publié un long article du professeur Scharwenka sur le prolétariat des professeurs de musique, article réclamant de sérieux examens en vue de l'enseignement.

A Carlsbad, Mozart a été fêté brillamment. Les représentations données en son honneur ont été clôturées avec une admirable exécution de la *Flûte enchantée* que le nouveau directeur du Stadtheater avait montée avec un soin tout particulier.

Le plus grand succès a été pour *Don Juan* d'une interprétation magnifique avec Mmes Lilli Lehmann, Kervasy, Bossetti et MM. Egenieff, Flaschner, Rapp et Maikl.

On annonce de Nuremberg la fin tragique de M. Oscar Schramm, ancien directeur du Lortzingtheater de Berlin. Le malheureux, qui s'est empoisonné d'abord et pendu ensuite, avait été chanteur d'opéra, puis il avait voulu se livrer à des entreprises théâtrales qui l'avaient

ruiné. Luttant contre la mauvaise chance, il avait organisé à Nuremberg une troupe d'opérette et c'est devant l'insuccès de ses derniers efforts qu'il mit fin à ses jours.

L'intendant général du théâtre de la Cour de Weimar, M. de Vignau, vient de se voir désigner pour successeur M. Charles de Schirach, le frère du compositeur munichois. La nouvelle de cette disgrâce étonne tous les milieux artistiques, car l'intendant général était dans les bonnes grâces de l'Empereur.

La ville de Munich qui possédait déjà six théâtres va en avoir deux nouveaux, c'est-à-dire une scène d'opéra et une scène d'opérette. Le premier de ces théâtres sera populaire au sens exact du mot, car les prix varieront entre 5 francs et 1 fr. 75.

La saison d'opéra de Londres, qui a été close le 31 juillet, a été certainement la plus brillante qu'on ait jamais vue et les recettes ont dépassé de beaucoup celles des années précédentes.

En dehors de *Faust*, *Carmen* et les *Pêcheurs de perles*, chantés d'ailleurs en italien, on n'a pas joué d'opéras français, mais seulement des ouvrages allemands et italiens. La direction se propose, assure-t-on, de monter, l'an prochain, plusieurs œuvres récentes de nos jeunes compositeurs. Cette détermination sera bien accueillie, car Covent Garden est redevable à l'art lyrique français de succès inoubliables.

Au théâtre du Prince Régent de Munich, le festival Wagner a commencé le 11 août avec les *Maîtres chanteurs* et s'est terminé le 14 septembre par le *Crépuscule des Dieux*. On a donné trois représentations du *Ring*, des *Maîtres chanteurs* et de *Tristan et Iseult*, deux de *Tannhäuser* et, comme de coutume, une série mozartienne — *Figaro*, *Don Juan*, *L'Enlèvement au sérail* et *Cosi fan tutte* — donnée du du 1er au 9 août avec beaucoup de succès.

Vienne se prépare à célébrer à l'automne une fête musicale en l'honneur de Franz Schubert. La maison où naquit le grand compositeur deviendra propriété de l'Etat au mois d'octobre. Elle est située dans le faubourg

Lichtenthal et sera transformée en musée. La société Schubert prendra part à l'inauguration.

Pokiau Reito, l'opéra d'Oscar Merikantos, a été joué à Wiborg et sera représenté l'hiver prochain à Helsingfors.

Sous la direction du chef d'orchestre Wilhelm Wolff on a donné récemment à Tilsitt la cinquième fête musicale de Littau. La *Messe solennelle* de Beethoven a été exécutée ainsi que la *Fantaisie chorale*, puis une symphonie de Brahms et quelques œuvres de Wagner.

Les chœurs comprenaient 400 exécutants et l'orchestre était composé de 75 instrumentistes parmi lesquels, comme solistes, Johanna Dietz, Martha Stapelfeldt, Dr Briesemeister, Thomas Denyis, le professeur Schmid-Lindner et Meta Redelmaier.

En même temps qu'une nouvelle édition de son intéressante *Histoire de la musique dans les Iles Britanniques*, notre confrère Albert Soubies publie, à la Librairie des Bibliophiles, le tome XXXVII (année 1907) de son *Almanach des spectacles*.

Entre autres documents intéressants, nous trouvons dans ce petit volume, si élégant et si recherché des amateurs, la liste des pièces nouvelles représentées en France pendant le dernier exercice. Cette liste se décompose ainsi : Opéra, 2 ; Comédie-Française, 9 ; Opéra-Comique, 5 ; Odéon, 15 ; Gymnase, 3 ; Vaudeville, 4 ; Palais-Royal, 5 ; Variétés, 4 ; Porte-Saint-Martin, 3 ; Ambigu, 4 ; Gaîté, 0 ; Châtelet, 1 ; Renaissance, 1 ; Théâtre Antoine, 13 ; Théâtre Sarah-Bernhardt, 3 ; Théâtre Réjane, 5 ; Nouveautés, 5 ; Athénée, 6 Bouffes-Parisiens, 4 ; Folies-Dramatiques, 4 ; Déjazet, 1 ; Cluny, 3 ; théâtres divers et cafés-concerts, 509 ; province, 305. Si l'on ajoute à cette liste celles des 116 pièces imprimées et dont la représentation n'a pas été signalée, on obtient le total de 1.030 œuvres. La production théâtrale est, on le voit, toujours fort abondante.

D'EPERNON.

Le Gérant : C.-A. ROCOFFORT. Imp. Art. L.-Marcel Fortin et Cie, 6, Chaussée d'Antin, Paris.

ÉDITIONS SCHOTT & SIMROCK

Dépositaire Exclusif : MAX ESCHIG

13, Rue Laffitte, PARIS (IXe) — (Téléphone 108-14)

NOUVELLES PUBLICATIONS (*suite*)

Pour Piano à 4 mains

Net frs

BRAHMS, J., op. 9 Variations sur un thème de Schumann .. .. — 6 25
CAETANI, R., op. 10 Suite .. .. — 5 35
COOLS, E., symphonie .. .. — 10 »
DOHNÁNYI, E. von, op. 9 Symphonie .. .. — 9 50
DVOŘÁK, A., op. 54 Valses cahier I.. .. .. — 8 15
SCHÜTT, Ed., op. 59 N° 2 *A la bien-aimée*. .. .. — 3 15
STRAUSS, Richard, Symphonie domestique .. .. — 10 »

Piano seul :

BRAHMS, J., Mélodies transcrites par Max Reger, deux volumes à.. .. .. .. — 5
DVOŘÁK, A., Célèbre Humoresque, original en sol bémol.. .. .. — 2
— *le même*, simplifié en sol.. .. .. — 2
FRANCK, César, *Les Plaintes d'une Poupée*.. .. .. — 1 5
MOSZKOWSKI, M., op. 77 Dix Pièces Mignonnes, chaque.. .. .. — 2
1 Tristesse. — 2 Scherzino. — 3 Romance sans paroles. — 4 Inquiétude. 5 Intimité. — 6 Tarentelle. — 7 Impromptu. — 8 Pantomime. — 9 Mélodie 10 Menuet.
SAUER, E., Prélude érotique.. .. .. — 2 50
— Tarentelle fantastique .. .. — 2 »
SCHÜTT, Ed. op. 76 *Doux moments*. 1 en *la* bémol, 2 en *fa*. Chaque.. .. .. — 2 »
— op. 77 *Au Village et au Salon*
1 Dans la prairie, polka-humoresque.. .. .. — 2 50
2 A mon amour, poésie-valse .. .. — 3 75
— op. 78 *Amourettes* (En promenant. — Tendresse. — Fleur déracinée. Voilà tout). .. .. — 5 »
TOVEY, D., op. 15 Concerto en *la* maj.. .. .. — 7 50

Pour Chant et Piano :

BRAHMS, J., Mélodies choisies en huit volumes, deux tons, chaque .. .. .. — 3 75
DELUNE, Fl. L., *Les Cygnes* (avec accomp. de Violoncelle) .. .. — 3 »
DVOŘÁK, A., *Quand ma vieille Mère* (tirée des Mélodies Bohémiennes, traduction de Mad. C. Chevillard), 2 tons, chaque.. .. .. — 2 »
ELGAR, *Salut d'amour*, deux tons, chaque .. .. — 1 50
FABRE G., *Dimanche* .. .. — 1 75
HUMPERDINCK, E., *La Veillée de l'Amant* (Berceuse). Adaptation de G. Montoya. — 1 50
LEMAIRE, G., *La Tabatière*.. .. .. — 2 »
MARTI-ESTEBAN, *Chanson Rêvée* .. .. — 1 75
— *Mon livre d'amour* .. .. — 1 75
SACHS, Léo, Nuit de Mai. .. .. — 1 »
— *Retour à la bien-aimée* (Trad. Mad. Chevillard) .. .. — 1 35
STRAUSS, Richard, Deux nouvelles Mélodies, traduites par Mad. C. Eschig, ..
1 Trouvé, — 2. Avec tes yeux bleus. — chaque .. .. — 2 25

Vient de Paraître :

JOACHIM et MOSER, *Traité du Violon*, vol. III, contenant « Seize Chefs-d'œuvre » édités avec cadences originales et signes d'interprétation par JOSEPH JOACHIM Traduction française par Henri MARTEAU .. .. net 15 »

Le volume premier du *Traité du Violon* de JOACHIM paraîtra en français au mois de Juillet, le vol. II en automne, de sorte que ce superbe ouvrage aura entièrement paru en français avant la fin de l'année.

Spécialité de Musique Etrangère. — Envoi gratis et franco des Catalogues

Alberto Bachmann

COMPOSITIONS POUR VIOLON

VIENT DE PARAITRE :

SIMROCK BERLIN

DEUXIÈME CONCERTO pour Violon et Piano ou Orchestre .. .. 8 marks

	Prix marqués	
Traité complet des gammes. WEILLER, 21, rue de Choiseul, Paris..	5 fr.	
Méthode complète de violon. RICORDI, Paris, 12, rue de Lisbonne	8	»
Le Violon (Lutherie, Œuvres, Biographies). FISCHBACHER, 33, rue de Seine, Paris	7	50

SCHÖTT' SOHNE, ÉDITEURS
Mayence

TD **Première Suite** (Allegro, Scherzo, Andante, Allegro, Appassionato).		
TD **Deuxième Suite** (Allegro, Sarabande variée, Scherzo, Rhapsodie auvergnate)	10 mk	50
TD **6 Caprices de Virtuosité.**		
MF **Concertino**..	3	»
MF **Mazurka sentimentale**	2	»
F **Sérénade Florentine.**		
F **Berceuse**..	1	50
F **Scènes d'Enfants :**		
Petit Noël	1	50
Petit Pierrot	»	»
La Toupie..	»	»
Patrouille	»	»
TD **Zortzico, danse espagnole** (*va paraître*)..	»	»
MF **Passepied**	»	»
MF **Andante Religioso**	»	»

SCHOTT FRÈRES, Bruxelles

TD **Concerto en *sol mineur***	7 fr.	50
TD **Polonaise**	5	»
F **Friska, Csarda**	5	»
F **Romance sans paroles**.	5	»
F **Chant rustique**	5	»
F **Le Chant du Toréador**.	5	»
MF **Deux Mélodies**	5	»
TD **Rhapsodie Tzigane**	7	50

	Prix marqués	

SIMROCK, Berlin

Paraîtra prochainement :

TD **Deuxième Concerto en *la mineur***..	»	»

LEDUC ET BERTRAND
3, Rue de Grammont, Paris

TD **La Jota Aragonesa**..	3 fr.	»
MF **Serenata Española**..	2	50
MF **Adagio**	1	35
MF **Capriccio**	2	50
MF **Fileuse**.	2	50
F **Minuetto**..	2 fr.	»
MF **Mélodie**.	2	»
TD **L'Abeille**	2	»
MF **Romance**	2	50
MF **Air**.	2	50
F **Danse Bretonne**	2	50
F **Danse Hongroise**..	2	50
TD **Mazurka de Concert**..	2	50
MF **Rêve d'Enfant**	1	75
F **Maeletta**..	1	75

CRANZ, Bruxelles

TD **Cadix, danse espagnole**	2 fr.	50
Cinq Morceaux :		
F **Souvenir**..	1	75
F **Aubade**	1	75
F **Danse Bretonne**	»	»
F **Valse mignonne**	»	»
F **Gigue**	»	»

J. HAMELLE, Paris

D **Scherzo diabolique**	2 fr.	50
D **Elégie**	2	»
MF **Chant du Printemps**.	2	»
MF **Pavane**.	2	»

	Prix marqués	
TD **Mazurka brillante**	2	50
MF **Aria**	1	75
D **Juanita**..	2	»
TD **Barcarolle**.	2	»
MF **Séville**, Suite pour deux violons et piano..	4	»

TRANSCRIPTIONS

MF **Papillon**, de G. Fauré	3 fr.	»
D **Chant Elégiaque**, de l'Op. 29	2	»
D **Divertissement**, de V. d'Indy	2	50
D **Sérénade de Namouna**, de Lalo.	2	»
TD **Toccata** (tirée de la 5e Symphonie pour orgue), de Ch.-M. Widor	3	»
Valse en *ré*, de Ch.-M. Widor ..	2	»
TD **24 Caprices de Locatelli**, revus par A. B.	»	»

CHANOT

Soho Street, 5, Londres

F **Cinq Morceaux faciles** (*va paraître*)	»	»

ASHDOWN

19, Hanover Square, Londres

D **Gigue**	3 sch.

	Prix marqués	

WEILLER

21, Rue de Choiseul, Paris

D **Arioso**	1 fr.	75
D **3e Mazurka de Concert**	2	50
F **Rêverie**	2	»

DEMETS

2, Rue de Louvois, Paris

TD **Romance Appassionata**	9 fr.	»
D **Sérénade Madrilène**	9	»
F **Canzone**..	6	»
F **Chaconne**.	7	50

DURDILLY

11 *bis*, Brd Haussmann, Paris

TD **Habanera**	3 fr.	»
D **3e Danse Hongroise**	2	50
F **Menuet**	1	75

G. ASTRUC

35, Brd des Italiens, Paris

F **Chanson Bohémienne**..	2 fr.	»
F **Chanson Provençale**	2	»
MF **Eglogue**	2	50
TD **Zapateado**	3	»
TD **Mazurka de Concert**.	2	50

F, facile. — MF, moyenne force. — D, difficile. — TD, très difficile.

Ecole Artistique et Pédagogique

DU VIOLON

Sous la Direction de

M. ALBERTO BACHMANN

ET DE PLUSIEURS AUTORITÉS VIOLONISTIQUES

203, Boulevard Pereire (17e)

Ouverture des Cours : 1er Octobre 1908

PRIX DES COURS :	Supérieurs..	20 fr. par mois.
	Accompagnement..	20 —
	Elémentaires.	15 —

Enseignements complets du Violon et de l'Accompagnement

N.-B. — Pour renseignements, écrire 203, boulevard Pereire, PARIS

Agence Musicale

E. DEMETS, 2, rue de Louvois
PARIS (IIe Arrt)

ORGANISATION DE CONCERTS

Beaucoup d'artistes, plus familiarisés avec les difficultés de leur instrument qu'avec celles de la publicité, sont fort embarrassés lorsqu'il s'agit d'organiser un concert : de là tant de salles vides, tant d'entreprises en déficit. A tous ceux-là nous croyons rendre un véritable service en leur rappelant que la Maison DEMETS les déchargera, à des conditions très avantageuses, de ces soins qui ne sont pas les leurs. Par ses relations étendues dans le monde des musiciens et des amateurs, par sa connaissance de la musique et son expérience professionnelle, enfin par sa probité absolue, jointe à une grande activité, M. DEMETS est devenu aujourd'hui l'organisateur sans rival. Et la *Société Nationale*, le *Quatuor vocal de Paris*, la *Société de Concerts de Chant Classique*, nombre d'œuvres privées et d'artistes virtuoses qui l'ont choisi pour Administrateur, lui doivent leur existence ou leur prospérité.

Mercure musical, 1er octobre 1905.

ÉDITIONS MUSICALES

Dans le but d'aider à la vulgarisation des Œuvres Musicales, la Maison E. DEMETS offre à MM. les Compositeurs de musique *d'imprimer*, *d'éditer* et *de lancer* à des conditions exceptionnelles de bon marché, de rapidité et d'exécution leurs ouvrages musicaux, tout en leur réservant, s'ils le désirent, la propriété exclusive.

CHANT ET PIANO

Bardac (R.). « Tel qu'en songe » (H. de Régnier). *Net* 4 »
— « Trois Stances » (J. Moréas) . . . . *Net* 3 »
— « Cinq Mélodies » (divers) *Net* 5 »
Bertelin (A.). Dix poésies tirées du « Jardin de l'Infante » (A. Samain) . . *Net* 10 »
— La Chimère (A. Samain). *Net* 2 50
Chansarel (R.). Sonnet Elégiaque (de Ronsard). *Net* 2 »
— Requiem d'amour (L. Taillade) . . . *Net* 1 50
— L'invitation au voyage (Ch. Baudelaire) . . *Net* 2 50
Couperin. Pastorale, air sérieux . . . . *Net* 1 70
De Crèvecœur (L.). Décembre (G. de Fontenay). *Net* 1 70
— La tendre famille (Ballade à 5 voix et chœur mixte, d'après le « Kalevala » *Net* 3 »
Déodat de Séverac. Chanson de Blaisine M. Magre. *Net* 1 50
— Le Chevrier (P. Rey). *Net* 1 70
— Les Cors (P. Rey) » 2 »
— L'Eveil de Pâques (Verhaeren) . . . . *Net* 1 70
— L'Infidèle (Maeterlinck). *Net* 1 70
Duparc (H.). La Fuite (Th. Gauthier, duo pour Soprano et Ténor . . . *Net* 2 50
Komitas Wardapet. La Lyre arménienne, recueil de chansons rustiques. . *Net* 10 »
Locard (P.). Juin (Leconte de Lisle, pour M.-S. et chœur à 3 voix de femmes) et Po. *Net* 3 »
Mel-Bonis. Epithalame (chœur pour 2 voix de femmes et Po.) . . *Net* 2 50
Nazare Aga (Y.-K.). « Les Nuits persanes » (poésies de A. Renaud) . *Net* 8 »
Ravel (M.). D'Anne jouant de l'Espinette. . *Net* 1 70
— D'Anne qui me jecta de la neige. (Epigrammes de Cl. Marot) . . . *Net* 1 70

PIANO

Bardac (R.). « Horizons ». Les Cloches de Casbeno. Jeux. Sur la Tresa . . *Net* 4 »
Bréville (P. de). Portraits de maîtres : Gabriel Fauré, Vincent d'Indy. Ernest Chausson. César Franck. *Net* 5 »
Collin (C.-A.). Ricordando. *Net* 1 70
Groz (A.). Epithalame. I. Paysage. Portrait. Amour. Rêves ; II. Gens de noces. Danses bourgeoises et rustiques. III. Cloches. Cortège. Epousailles. Duo. Avenir. *Net* 8 »
Hennessy (S.). « Au Village » : Noce campagnarde. Fillettes. Basse-Cour. Sur l'herbe. Au bord du Ruisseau . . . . *Net* 5 »
Inghelbrecht (D.-E), Suite petite russienne. J'ai aimé Yvan. Chant du Vent. Kozatchka. Mon Cœur. Chant du Soldat. . . *Net* 7 »
Labey (M.). Sonate en 4 parties. . . . . *Net* 8 »
— Symphonie en *mi* (à 4 mains). . . . *Net* 8 »
Ladmirault (P.). Variations sur des airs de biniou trécorois (à 4 mains). *Net* 4 »
Mel Bonis. Variations (pour 2 pianos, 4 mains). *Net* 7 »
Poueigh (J.), « Pointes sèches ». Cerfs-volants. Parc d'automne. Combat de coqs. *Net* 4 »
Ravel (M.). Jeux d'eau. *Net* 3 35
— Pavane pour une infante défunte . . . *Net* 2 »
— « Miroirs ». Noctuelles. Oiseaux tristes, Une barque sur l'Océan. Alborada del Gracioso. La Vallée des Cloches. *Net* 10 »
Thirion (L.). Sonate en 4 parties. . . . . *Net* 7 »

VIOLON ET PIANO

Alquier (M.). Sonate en 4 parties. . . . *Net* 10 »
Bertelin (A.). Sonate en 4 parties. . . . *Net* 10 »
Leclair (J.-M.). 1re série du 1er livre, op. 3 (1 à 6). *Net* 15 »
— 2e série du 1er livre, op. 3. (7 à 12). . . . *Net* 10 »
Munkteli (H.) Sonate en 4 parties. . . . *Net* 8 »
Poueigh (J), Sonate en 4 parties. . . . *Net* 8 »

FLUTE ET PIANO OU HARPE

Inghelbrecht (D.-E.). Deux esquisses antiques.
Dryades . . . *Net* 1 50
Scaphé. . . . » 1 70
Mel Bonis. Sonate. » 7 »

ALTO ET PIANO

Labey (M.). Sonate *Net* 7 »

VIOLONCELLE ET PIANO

Mel Bonis. Sonate. *Net* 6 »

TRIOS

Mel Bonis. Suite pour flûte, violon et piano. *Net* 5 »
— 2 trios pour violon, violoncelle et piano :
Matin . . . . *Net* 4 »
Soir . . . . » 3 »

QUATUORS

Mel Bonis. Quatuor piano, violon, alto, violoncelle. *Net* 12 »
Seitz (A.). Quatuor pour instruments à cordes. *Net* 12 »

QUINTETTES

Lacroix (E.). Quintette pour piano et cordes . *Net* 15 »
Sachs (Léo). Op. 77. Quintette pour piano et cordes. *Net* 12 »

OCCASIONS

— A vendre un violon d'Amati authentique. Prix : 4.500 fr. S'adresser 2 rue de Louvois, Paris, IIe.

— A vendre un piano Pleyel, grand format à queue, véritable occasion, état de neuf. S'adresser, 2, rue de Louvois.

— A vendre viole d'amour allemande, belle occasion (1731). S'adresser, 2, rue de Louvois.

— A vendre superbe violon Gigli, très bien conservé, intact, n'ayant besoin d'aucune réparation, excellente sonorité. S'adresser, 2, rue de Louvois.

COURS ET LEÇONS

PARIS

CHANT

Mmes

Marguerite Babaïan. Leçons de chant. 100, rue d'Assas.

Suzanne Labarthe, des Concerts Lamoureux, 13, rue Mazagran. Cours Chevillard-Lamoureux. (Succursale : 21, boulevard de Strasbourg, le lundi).

Lenoel-Zevort, officier de l'Instruction publique, directrice du cour municipal de déclamation (Ville de Paris). Leçons particulières. Préparation au Conservatoire. Petite scène, 2, rue Favart.

Frida Eissler, 69, avenue d'Antin.

Courtier-Dartigues, 56 rue du Rocher. Leçons particulières. Cours de chant et d'ensemble vocal.

M.

Charles Sautelet, Leçons de chant, 74, avenue Kléber.

ORGUE ET HARMONIE

MM.

H. Dallier, organiste de la Madeleine. Leçons de piano, orgue, harmonie, contrepoint, fugue, 7, boulevard Pereire.

Gaston Knosp, harmonie et composition. 3, rue Maître-Albert.

Jean Poueigh, 16, rue Duperré. Leçons d'harmonie et de composition. Orchestration.

PIANO

MM.

Paul-E. Brunold, 3, rue Yvon-Villarceau. Leçons de piano et d'harmonie.

J. Jemain, piano, harmonie, contre-point et fugue, 76, rue de Passy.

J. Joachim Nin, 53, rue des Tennerolles, à Saint-Cloud. Cours et leçons de piano en français et en espagnol.

Ricardo Vinès, 6, rue Troyon, Cours et leçons de piano.

Mmes

Cabre, élève de G. Falkenberg, 41, rue de Seine. Leçons de piano et de solfège.

M. Guilliou, 42, rue de Grenelle. Piano, solfège, accompagnement. Cours d'histoire de la musique avec auditions.

Wanda Landowska, 236, faubourg Saint-Honoré. Leçons et cours de piano.

Rafael R. de Spinola, 47, rue de la Montagne-Sainte-Geneviève.

VIOLONCELLE

M.

Minssart, des Concerts Colonne, 45, rue Rochechouart. Leçons de violoncelle et d'accompagnement.

VIOLON

MM.

Charles Bouvet, officier de l'Instruction publique, 42, avenue de Wagram. Leçons de violon et d'accompagnement.

H. de Bruyne, des Concerts Lamoureux, 29, rue de Maubeuge. Leçons particulières de violon et d'accompagnement.

Claveau, 6, rue des Ursulines. Professeur à la *Schola Cantorum*. Leçons particulières.

Ywan Fliege. Leçons de violon et d'accompagnement, 207, boulevard Saint-Germain.

Pomposi, 75, rue Mozart. Leçons de violon et d'accompagnement.

Henri Schickel, des Concerts Lamoureux, 5, rue d'Enghien. Leçons de violon et d'accompagnement.

CLARINETTE

M.

Stiévenard, des Concerts Lamoureux, 75, rue Blanche. Leçons de clarinette et d'accompagnement.

PROVINCE

LYON

M. A. Guichardon, professeur au Conservatoire. Cours et leçons particulières de violon et d'accompagnement, 24, rue Rabelais.

PAU

M. Paul Maufret, 29, rue Carnot. Leçons de piano et d'harmonie.

ÉCOLE BEETHOVEN

dirigée par Mlle M. Balutet, 80, rue Blanche, à Paris. Cours de piano, solfège, harmonie, pédagogie, préparation aux examens des Ecoles normales.

1re Section : Amateurs ; — 2e Section : Artistes se préparant au professorat du piano (Diplômes) ; — 3e Section : Cours par correspondance.

VIENT DE PARAITRE :

RAMEAU, par LOUIS LALOY

Paris, Félix Alcan " Collection des Maîtres de la Musique "

Prix broché : 3.50

L'ART DÉCORATIF

REVUE DE LA VIE ARTISTIQUE ANCIENNE ET MODERNE

PARIS, 35, rue de Valois

125 et 126, galerie de Valois, Palais-Royal

Directeurs { EUGÈNE BELVILLE
YVANHOÉ RAMBOSSON

Chaque mois 40 pages de texte luxueusement illustrées sur papier couché et un supplément donnant les nouvelles du monde des Arts.

L'Art Décoratif suit de près toutes les manifestations artistiques et particulièrement tout ce qui concerne l'art appliqué; il publie de nombreuses études sur le théâtre et la musique (Décor de *Polyphème;* costumes de *Snégourotchka;* couvertures de musique anciennes, etc., etc.)

Le Numéro : FRANCE **2** fr., ÉTRANGER **2** fr. **50**.

Abonnement d'un an **20** fr.

BULLETIN FRANÇAIS DE LA

S. I. M.

SOCIETE INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris)

ANCIEN MERCURE MUSICAL

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS

Le Numéro : 1 franc

ABONNEMENTS { France, *un An*.. .. .. 10 francs
Etranger, *un An*.. .. .. 15 francs

DÉPOSITAIRES DU "MERCURE MUSICAL" ET "S. I. M."

PARIS.

Alleton L., 13, rue Racine.
E. Demets, 2, rue de Louvois.
Flammarion et Vaillant:
Galerie de l'Odéon;
36 *bis*, avenue de l'Opéra.
20, rue des Mathurins.
Baduel, 52, rue des Ecoles.
Baron, 51, rue Saint-Placide.
Boulinier, 19, boulevard Saint-Michel.
Briquet, 34 et 40, boulevard Haussmann.
Mme Chambrey, 26, rue Pigalle.
Floury, 1, boulevard des Capucines.
L. Gruss et Cie, 116, bd. Haussmann.
Lafontaine, 4, rue Rougemont.
Martin, 3, faubourg Saint-Honoré.
Max Eschig, 13, rue Laffitte.
E. Meudt, 55, rue de Vaugirard.
Rey, 8, boulevard des Italiens.
Rouart, 18, boulevard de Strasbourg et 78, rue d'Anjou.
Stock, place du Théâtre-Français.
Kiosque, 213, Grand-Hôtel, boul. des Capucines.
Timotei, 14, rue de Castiglione.
Arenciria, 30, faubourg Poissonnière.
A Orphée, 114, boul. St-Germain.
Roudanez, 9, rue de Médicis.
Laudy, 224, boul. St-Germain.
Toulza, 16, boul. St-Germain.
Eitel, 8, rue de Richelieu.
Hibrutt, 135, boul. St-Michel.
Andrée, 5, quai Voltaire.
Comptoir musical de l'Opéra (Parmentier), 51, boulevard Haussmann.
Sauvaistre, 72, Boulevard Haussmann.
Chartier, 21, rue Saint-Sulpice.

PROVINCE.

Amiens : Lenoir-Bayard, Galerie du Commerce.
Bordeaux: Feret, 15, cours de l'Intendance.
Clermont-Ferrand : Soulacroup-Ligier, 11 *bis*, rue Pascal.
Lille : Français et Cie, 109, boulevard de la Liberté.
Lyon : Janin frères, 10, rue du Président-Carnot.
Mme Béal, 42, rue de l'Hôtel-de-Ville.
Marseille : Carbonell, 56, Allées de Meilhan.
Montpellier : Lapeyrie, 22, rue de la Loge.
Nancy : Dupont-Metzner, 7, rue Gambetta.
Nice : Bellet, 35, boulevard du Bouchage.
Nîmes : Thibaud.
Roubaix : Marcelli, 3, rue du Bois.
Toulouse : Société Martin, 72, rue de la Pomme.
Valence : Dureau.

Rappelons à nos abonnés que toute demande de changement d'adresse doit être accompagnée de 50 cent. pour confection de nouvelles bandes.

SOMMAIRE

CHANSONS DU XVe SIÈCLE, par HENRY QUITTARD.

LA TRADITION, par WANDA LANDOWSKA.

GIOVANNI PUNTO, célèbre corniste, par H. KLING.

ALBERT ROUSSEL, par G.-JEAN AUBRY.

FESTSPIELE DE BAYREUTH, par MAY DE RUDDER.

MUSIQUE ET MUSICOLOGIE ANGLAISES, par M.-D. CALVOCORESSI.

Le Mois

BIBLIOGRAPHIE, par PAUL-LOUIS ROBERT, A. DE BERTHA, L. DE LA LAURENCIE, J. ÉCORCHEVILLE.

OUVRAGES REÇUS.

NOS ÉCHOS.

Les directeurs, MM. LALOY et ECORCHEVILLE, reçoivent les mercredis, de 4 h. à 6 heures.

THE WA-WAN PRESS

Newton Center Mass (U. S. A.)

PUBLICATIONS OF MUSIC BASED ON AMERICAN INDIAN THEMES

ARTHUR FARWELL

American Indian Melodies, for Piano Net $ 1.00

The collection comprises ten melodies mostly Omaha : The Approach of the Thunder God, The Old Man's Love Song, Song of the Deathless Voice, Ichibuzzhi, The Mother's Vow, Inketunga's Thunder Song, Song of the Ghost Dance, Song to the Spirit, Song of the Leader, and Choral.

Impressions of the Wa-Wan Ceremony, of the Omahas .. .. $ 1.00

For Piano, comprising eight melodies and an introduction describing the ceremony.

From Mesa and Plain. For Piano .. .. $ 1.00

Indian, Cowboy, and Negro Sketches.

Folk song of the west and south, $ 1.00

Indian, Cowboy, Spanish-American and Negro.

HARVEY WORTHINGTON LOOMIS

Lyrics of the red man, Book 1, For Piano $ 1.00

Based on actual Indian melodies, and containing Music of the Calumet, A Song of Sorrow, Around the Wigwam, The Silent Conqueror and Warrior's Dance.

Lyrics of the red man, Book 2, For Piano $ 1.00

Eight melodies, Prayer to Wakonda, On the War Path, Ripe Corn Dance, Evening at the Lodge, The Chattering Squaw, Scalp Dance, The Thunder God and the Rainbow, The Warrior's Last Word.

CARLOS TROYER

Traditional songs of the Zunis, First Series .. .. $ 1.00

Four Songs, with English and Zuni Text : 1. « Zunian Lullaby »; 2. « Lover's Wooing »; 3. « The Sunrise Call »; 4. « The Coming of Monte-zuma ».

Traditional songs of the Zunis, Second Series .. .. $ 1.00

Two Songs, with English Translation.

SEND FOR COMPLETE CATALOGUE OF OUR PUBLICATIONS TO THE WA-WAN PRESS NEWTON CENTER, MASS (U. S. A.)

DIPLOMES D'HONNEUR ET MÉDAILLES DU MINISTERE DU COMMERCE (Grands Prix 1903)

PIANOS

Émile MENNESSON

Pianos ERARD, PLEYEL, GAVEAU, etc.
perfectionnés, Avec **MOLLIPHONE**

VENTES - ÉCHANGES
LOCATIONS - RÉPARATIONS

Conditions exceptionnelles — Facilités de paiement

DEMANDER LES CATALOGUES

à E. MENNESSON, à Sainte-Cécile, à REIMS

Ajouter 0 fr. 15 pour frais d'envoi

Nous signalons à nos lecteurs la très intéressante publication qu'a éditée notre confrère le COURRIER AUTOMOBILE. La question des automobiles est mise pratiquement à la portée de tous ceux qui roulent ou désirent rouler en voiture à traction mécanique. Cette publication est adressée franco aux intéressés contre envoi de deux francs aux bureaux du COURRIER AUTOMOBILE, 52, RUE SAINT-GEORGES, PARIS, ou contre envoi de la même somme à nos bureaux.

CONCERTS TOUCHE

25 - BOULEVARD DE STRASBOURG - 25

FAUTEUILS : 1.25, 1.75, 2.25

LOCATION SANS AUGMENTATION DE PRIX - TÉLÉP. 444-65

TOUS LES SOIRS, CONCERT SYMPHONIQUE A 8 H. 3/4

LES MARDIS, GRAND CONCERT CLASSIQUE

Les Jeudis en matinée à 3 h. ½ : Musique de Chambre

LES VENDREDIS GRAND CONCERT AVEC ORGUE

DIMANCHES ET FÊTES : MATINÉE A 3 HEURES

Location de la Salle pour Matinées, auditions d'Elèves, etc.

Organisation de Concerts avec le concours de l'Orchestre des CONCERTS TOUCHE

ÉDITIONS SCHOTT & SIMROCK

Dépositaire Exclusif : MAX ESCHIG

13, Rue Laffitte, PARIS (IXe) — (Téléphone 108-14)

NOUVELLES PUBLICATIONS

Musique de Chambre :

HAENDEL, G. F., op. 2 Sonates en Trios d'après les originaux pour 2 violons ou Flûtes ou Hautbois et Basse
N° 1 *Ut* min., 2 *Sol* min., 3 *Fa*, 4 *Si* bémol, 8 *Sol* min., chaque .. .. .. Net 3 15
HAENDEL, G. F., Sonates en Trios d'après les originaux pour deux Hautbois et Basse
1 *Si* bémol, 2 *Ré* min., 3 *Mi* bémol, 4 *Fa*, chaque .. .. — 3 15
MARTEAU, Henri, op. 12, Trio p. Violon, Alto et Violoncelle.. .. .. — 9 50
MOFFAT, A., Suite dans le style ancien pour 2 Violons et Piano .. .. — 5 »
MOÓR, Em., op. 59, Quatuor à cordes. Parties.. .. .. — 7 50
SCHILLINGS, Max, Quatuor à cordes, *Mi* min. Parties .. .. — 12 50
TOVEY, D., op. 8 Trio pour Piano, Clarinette et Cor.. .. .. — 8 75
TOVEY, D., op. 8, *le même* arrangé pour Piano, Violon et Violoncelle par l'auteur.. — 8 75
ZILCHER, P., Trio pour des enfants, Piano, Violon et Violoncelle.. .. .. .. — 3 15

Violon et Piano :

AMBROSIO, A., d., op. 35 N° 1 Sonnet Allègre .. .. — 2 50
BRAHMS, J., Sonaten-Satz (œuvre posthume).. .. .. — 5 »
DELUNE, Fl. L., Sonate.. .. .. — 6 »
DVOŘÁK, A., op. 100 Indian Canzonetta, tirée de la Sonatine .. .. — 2 »
DVOŘÁK, A., Célèbre Humoresque arrangée par REHFELD
— *la même*, arrangée par WILHELMJ
— *la même*, arrangée par FRITZ KREISLER
} chaque. .. .. .. — 2 »
HUBER, Hans, op. 123 Sonata lirica (N° 8 en *la*) .. .. — 11 25
MOÓR, Em., op. 21, Sonate en *la* min. .. .. — 8 15
— op. 56 Sonate en *mi* min.. .. .. — 5 »
MOÓR, Em., op. 62 Concerto .. .. — 10 »
PAGANINI, N., Sonatines p. Violon et Guitare, arrangées pour Violon et Piano, vol. 1 .. .. — 2 50

Pour Alto et Piano :

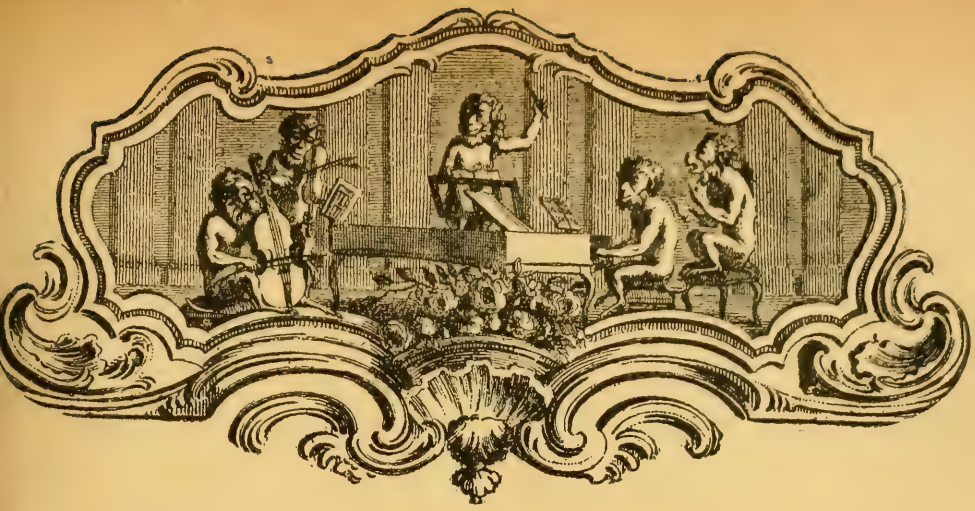
BRAHMS, Deux Sonates pour Clarinette et Piano, arr. p. Alto chaque .. .. — 10 »
MARTEAU, Henri, op. 8 Chaconne .. .. — 5 »
YORK BOWEN, Sonate.. .. .. — 8 75

Pour Violoncelle et Piano :

CUI, César, Orientale .. .. — 25
DELUNE, Fl. L., Sonate .. .. — 6 »
DOHNÁNYI, E. von, op. 8 Sonate .. .. — 6 25
— op. 12 Concertstück.. .. .. — 7 50
DVOŘÁK, A., Célèbre Humoresque .. .. — 2 »
— Waldesruh (Calme de la forêt) .. .. — 2 »
LAMPE, W., op. 4 Sonate .. .. — 10 »
MONTRICHARD, A. de, Sonate .. .. — 7 »
MOOR, Em., op. 55 Sonate en *sol* .. .. — 9 50
— op. 64 Concerto en *ut* dièse min. .. .. — 12 50
STOJOWSKI, S., op. 18 Sonate en *la* .. .. — 4 »

Pour deux Pianos à 4 mains

DVOŘÁK, A., op. 95 Symphonie *Le nouveau Monde* .. .. — 17 50
LIAPOUNOW, S., op. 4 Concerto.. .. .. — 10 »
SCHÜTT, Ed., op. 58 N° 1 Valse-Paraphrase d'après Chopin .. .. — 5 »
— op. 58 N° 2 Impromptu-Rococo .. .. — 4 40
STRAUSS, Richard, Sinfonia Domestica op. 53 .. .. — 10



CHANSONS DU XVe SIÈCLE

Essai de restitution, d'après les monuments, de l'accompagnement instrumental

Il n'est personne qui, en préparant l'exécution de quelque musique ancienne, n'ait eu l'occasion de s'apercevoir de multiples petits problèmes de détail que suscite aussitôt toute tentative de réalisation. Que l'on travaille sur les originaux ou d'après une réédition savante, telle qu'elle est du moins généralement conçue, la difficulté reste la même. La notation, qui paraissait assez explicite à la simple lecture, se révèle tout à fait insuffisante. Et, si l'on remonte un peu haut dans l'histoire de la musique, ce ne sont plus seulement les nuances, les accents, les mouvements, le style enfin qu'il s'agit de rétablir. Ce seront les indices de la modalité, le diapason, les instruments, les voix, en un mot, les conditions les plus essentielles de toute exécution, bonne ou mauvaise, expressive ou machinale, qu'il faudra, fut-ce arbitrairement tant soit peu, s'efforcer de déterminer de façon tout au moins défendable.

En faisant entendre, dans une séance récente de la section parisienne de l'I. M. G., un certain nombre de chansons à trois voix du XVe siècle, avec accompagnement de divers instruments, je n'ai eu d'autre but, étant donné l'idée qui semble généra-

lement acceptée aujourd'hui au sujet de l'art de ce temps, que d'offrir aux problèmes qu'elle soulève un essai de solution pratique.

Je suppose la question connue et me bornerai à en rappeler les termes.

Après avoir longtemps admis, à la vérité sans aucune raison bien valable, le caractère exclusivement vocal de l'art profane (le seul dont il s'agisse ici) au XVe siècle, les musicologues spécialistes ont en général adopté aujourd'hui l'opinion contraire.

Ils accordent volontiers que cet art fut instrumental en grande partie. Et là où l'on voyait auparavant des chansons à trois voix, ils ne voient le plus souvent que des pièces à voix seule, soutenue de deux parties d'instruments (1).

Les arguments en faveur de cette thèse sont de deux sortes.

1° D'innombrables monuments figurés, sculptures, dessins, tableaux nous montrent, en des scènes musicales, des joueurs d'instruments seuls ou mêlés avec un ou plusieurs chanteurs : presque jamais des chanteurs seuls. Et les rares scènes de ce genre ont ordinairement un caractère allégorique ou symbolique (chœur d'anges ou de personnages mythiques). M. Hugo Leichtentritt a réuni sur ce point une infinité d'exemples décisifs. (Cf. *Recueil trimestriel de l'I. M. G.*, avril-juin 1906 : *Was lehren uns die Bildwerke des* 14-17 *Jahrhundert über die Instrumentalmusik ihren Zeit ?*)

Quoique plus rare, le témoignage des poètes ou chroniqueurs corrobore ces exemples. Je citerai à ce sujet la note que j'ai publiée dans le *Bulletin mensuel de l'I. M. G.*, septembre 1907 : *Deux fêtes musicales aux* XVe *et* XVIe *siècles*.

2° L'examen des manuscrits musicaux du XVe siècle impose des conclusions analogues. Car, sauf exceptions, les pièces de musique profane n'ont pas ordinairement de paroles à d'autres parties qu'au *superius*. On a voulu expliquer cette particularité en disant que les textes de ces chants, connus de tout le monde, n'avaient pas besoin d'être notés, étant sus par cœur. En ce cas, pourquoi les écrire à une seule partie ? Il est faux d'ailleurs que ces pièces pussent être si généralement connues :

(1) On consultera sur cette question l'article de M. Hugo Riemann publié dans le *Recueil trimestriel de l'I. M. G.*, juillet-septembre 1906 : *Das Kunstlied im* 14-15 *Jahrhundert*. — Cf. également PIERRE AUBRY : *Estampies et Danses royales*, Paris, 1907.

la plupart, rondels ou ballades, étant de facture savante et nullement d'inspiration populaire.

Enfin, l'écriture particulière des deux parties inférieures, *tenor* et *contratenor*, exclut l'hypothèse qu'elles aient pu avoir été chantées, sauf expresse indication contraire. La notation y est presque tout entière en ligatures. Il n'est donc pas admissible qu'on ait chanté plus d'une syllabe sur chacun de ces groupes.

Or, dans une infinité de cas, le nombre des syllabes du texte excède de beaucoup celui des ligatures. On ne saurait ainsi adapter les vers à la musique. Et, quand l'adaptation est à la rigueur possible, elle reste très difficile et très gauche. C'eût donc été aux parties où le texte s'imposait surtout qu'il eût fait défaut.

Ce caractère spécial à la notation du *tenor* et du *contratenor* se retrouve au *superius*, à certains endroits où les paroles font défaut, ce qui arrive ordinairement au début et à la fin des pièces, souvent au milieu. De tels passages ne peuvent s'expliquer que par la présence, au milieu du chant, de préludes, interludes ou postludes instrumentaux, la voix, le reste du temps, étant vraisemblablement doublée à l'unisson par l'instrument.

Ces arguments me paraissent décisifs et mon but n'était pas, d'ailleurs, d'en discuter la portée. On voudra bien supposer résolue la question du caractère instrumental de l'art du XVe siècle.

Ayant donc choisi un certain nombre de chansons dans différents recueils facilement accessibles, je me suis proposé de les faire entendre, autant que cela se pouvait, telles qu'elles avaient pu l'être de leur temps. Cinq étaient à voix seule, c'est-à-dire que, dans le texte, elles ne portaient de paroles qu'au seul *superius* ; deux furent exécutées à deux voix, deux autres à trois voix parce que le manuscrit original joignait les vers à la musique à deux ou trois parties. Quant aux instruments destinés à doubler ou à remplacer les chanteurs, j'en ai arrêté le choix d'après quelque monument figuré du temps ou en me rapportant au dire précis d'un chroniqueur, en remplaçant forcément, bien entendu, les instruments du XVe siècle par leurs plus proches équivalents contemporains.

Mais ceci n'était rien. D'autres difficultés se présentaient, comportant plusieurs solutions admissibles.

L'harmonie de ces vieux maîtres occupe, sur l'échelle des sons, fort peu de place. Chaque voix se meut dans une dixième

tout au plus, le *superius* du *la* ou du *sol* grave du contralto jusqu'à l'*ut* ou au *mi* suivant le mode ; le *tenor* et le *contratenor* une quinte au-dessous environ. Ces deux dernières voix sont presque toujours au même diapason, aucune n'étant plus grave ou plus aiguë que l'autre. Elles croisent sans cesse et sont exécutables, dans chaque morceau, par des chanteurs (s'il les faut chanter) ou par des instruments de même hauteur.

Il paraît certain que, dans la musique du moyen âge et de ce temps, le choix des clés n'indiquait rien de précis quant à la hauteur absolue des sons. Elles ne sont significatives que des rapports des notes entre elles. Donc, aucun inconvénient à transposer, au sens moderne, ces morceaux comme on l'entend.

Ils seraient d'ailleurs inexécutables autrement. Le *superius*, tel qu'il est écrit, serait un ténor beaucoup trop haut ou, comme voix de femme, un contralto trop grave pour être bien timbré.

Mais si on transpose le morceau assez haut pour que ce *superius* s'accommode parfaitement à la tessiture ordinaire d'un soprano, les deux autres parties exigent alors des ténors assez aigus. Si elles sont instrumentales, il n'y a pas de difficultés, sinon que l'effet de ces harmonies haut perchées paraît assez monotone. Inutile de dire qu'il ne faut pas songer à transposer une octave plus bas (ou à doubler à l'octave) l'une d'elles : le *contratenor* par exemple. Les perpétuels croisements de cette partie avec le *tenor* amèneraient, surtout dans les cadences, des renversements d'accords inadmissibles, les quintes au grave devenant ainsi des quartes (1).

Baisser simultanément les trois parties, de telle sorte que le *superius* soit ramené à l'étendue normale de nos ténors, ce n'est pas praticable toujours. L'harmonie ainsi assombrie devient souvent très confuse et l'on risque de dépasser dans le bas, s'il s'agit d'instruments, l'étendue qui devait être celle que permettait la facture ancienne.

Nous n'avons aucune donnée sur la pratique du temps.

Essayons cependant d'en établir les données pour le cas d'une exécution à voix seule (*superius*), le *tenor* et le *contratenor* étant donnés aux instruments.

(1) M. Riemann, dans une publication pratique qu'il a entreprise récemment, *Hausmusik aus alter zeit*, ne s'est pas arrêté à cette considération. Ses transcriptions, par là, me semblent rendre fort imparfaitement la signification harmonique de l'original.

Si le *superius* est un soprano réel, on peut trouver aisément un diapason moyen convenable. A la vérité, les femmes, dans les monuments figurés, apparaissent assez exceptionnellement parmi les exécutants professionnels. Mais les sopranos d'enfants doivent avoir été couramment employés. Ils conviennent très bien puisque, ordinairement mieux posés dans le grave que les voix féminines, ils correspondent assez exactement au diapason qu'indique la note écrite.

Je ne doute pas non plus que les ténors, chantant en voix de tête, n'aient pu rendre les mêmes services. Nous savons que ces voix de fausset, dont la tradition s'est à peu près perdue, étaient fort cultivées autrefois et restèrent en usage, dans les chœurs du Concert spirituel par exemple, jusqu'au XVIIIe siècle.

Mais enfin, pas plus au XVe siècle qu'aujourd'hui, tous les chanteurs n'étaient pas des ténors et tous ne pouvaient se changer à volonté en sopranos artificiels. Nous voyons continuellement mentionnés, dans les poètes ou les chroniqueurs, des chanteurs, amateurs ou non, chantant en s'accompagnant eux-mêmes sur le luth ou la harpe. Pour des voix ordinaires et moyennes, ce n'est compréhensible et possible, étant donné le caractère de l'harmonie du temps, que si l'on tient pour admise déjà la convention moderne qui, vis-à-vis de l'accompagnement, suppose les voix masculines haussées d'une octave et mises au même diapason que les voix de femmes. Convention que représente graphiquement l'habitude aujourd'hui courante d'écrire le ténor sur la clef de sol comme le soprano.

Il est certain que, dans cette ancienne musique, toutes les pièces n'admettent pas ce compromis avec une égale facilité. Mais la musique moderne présente les mêmes différences. Ceci n'empêche pas le procédé d'être d'usage constant. En général, nous ne sommes pas choqués d'entendre un ténor exécuter un air de soprano, surtout s'il n'est pas écrit trop dans le grave. Je suppose, assez légitimement sans doute, qu'il en était de même pour les contemporains de Dufay et de Binchois.

Dans mes transcriptions destinées à l'exécution, j'ai donc usé de trois procédés différents :

1° Le *superius* est confié à un soprano, la transposition dans le haut étant aussi réduite qu'il se puisse.

2° Le *superius* revient à un ténor sans modifier le rapport

réel de cette voix avec les autres, la transposition dans le bas réduite aussi au minimum.

3° Le *superius* est encore un ténor mais considéré à la façon moderne comme résonnant une octave plus haut. L'ensemble est traité comme s'il s'agissait d'un soprano.

La disposition des instruments appelle aussi quelques remarques. Le choix, ainsi que je l'ai dit, en est déterminé par un témoignage contemporain précis. Mais si un tableau, par exemple, nous montre un chanteur, accompagné d'une flûte, d'un luth et d'une harpe (combinaison qui semble avoir été la plus classique), il ne s'ensuit pas que nous soyons exactement renseignés sur ce que chaque virtuose faisait entendre. Que la flûte ait été chargée de la mélodie supérieure, doublant la voix (à l'octave sans doute) et probablement en colorant le chant de *diminutions* plus ou moins délicates, ou bien exécutant, quand le chanteur se taisait, les ritournelles ou interludes, cela n'est pas douteux. Car la nature de l'instrument ne lui permettait pas un autre rôle que celui-là.

Mais le luth et la harpe, instruments polyphones plus ou moins ? Exécutaient-ils chacun une partie différente, l'un le *tenor*, l'autre le *contratenor* ? Ou bien chacun les deux, en se doublant l'un l'autre ? Ou même l'ensemble complet ? A ceci il est impossible de répondre. Et il est à croire qu'aucune règle précise n'intervenait en pareil cas. J'ai donc adopté tour à tour ces diverses combinaisons, en permettant même, quelquefois, aux instruments polyphones d'introduire dans la trame harmonique quelques consonances, quintes ou octaves. Ce remplissage est trop simple pour n'avoir pas été pratiqué quelquefois. Je n'ai vu non plus aucun inconvénient à permettre aux instruments de broder souvent la note écrite, m'inspirant pour ces ornements du style des transcriptions pour le luth contenues dans l'*Hortus musarum* de 1552, que j'ai eu l'occasion d'étudier il y a quelque temps (1).

Il ne reste plus maintenant, pour compléter ces indications, qu'à reproduire la liste des chansons exécutées, en notant le recueil où elles figurent sous leur forme originale, leur disposition

(1) *Recueil trimestriel de l'I.M. G.*, janvier-mars 1907 : L' *Hortus Musarum de 1552-53 et les arrangements de pièces polyphoniques pour voix seule et luth.* Les arrangements contenus dans ce recueil tolèrent souvent l'introduction de notes de remplissage qui ne figurent pas dans la polyphonie vocale.

vocale et instrumentale pour le concert avec les témoignages dont elle s'autorise, les quelques particularités de réalisation, enfin, qui regardent chacune d'elles.

A. — *Chansons à une voix, c'est-à-dire n'ayant, dans le texte original, de paroles qu'au seul superius.*

1° *Je demande ma bienvenue* (ACOURT). — La première de celles du recueil de Stainer : « *Dufay and his Contemporaries* ».

La combinaison instrumentale adoptée est la plus simple de toutes : un chanteur s'accompagnant lui-même sur le luth. Le *tenor* et le *contratenor* furent donc réalisés sur l'instrument (ici une guitare) en accords en deux parties suivant les notes écrites.

Le *cantus* revenait à la voix, un ténor. Pour ramener cette partie au diapason ordinaire de cette voix, qui conserve ici son rapport naturel et régulier avec les deux autres, la pièce a été baissée d'une quarte.

La petite ritournelle finale (c'est-à-dire les dernières mesures du texte où le *cantus* apparaît sans paroles) fut exécutée (à trois parties par conséquent) telle quelle par le guitariste, le texte du chant ici coloré de quelques légères diminutions. Il en va de même pour l'accompagnement tout entier lors de la dernière reprise de la chanson, qui est un rondeau ainsi que presque toutes les autres.

Je crois inutile de dire que, pour toutes ces chansons, la valeur des notes a été respectivement diminuée de façon à faire de la noire, sinon de la croche (mesure 6/8), l'unité de temps, conformément à la pratique de la musique moderne.

2° *Amour merchi* (BINCHOIS). — (Stainer, p. 69). Le chroniqueur Mathieu d'Escouchy m'a fourni la disposition instrumentale adoptée pour cette pièce : « ...jouerent les aveugles (deux menestrels aveugles serviteurs de mondict seigneur le duc), de vielles et avec eux, un leu (luth) bien accordé : et chantoit avec eux une damoiselle de l'ostel de la dicte duchesse nommée Pacquette... » (Description de la fête du Faisan donnée à Lille le 17 février 1453. Cf. « Deux fêtes musicales aux XVe et XVIe siècles », dans le *Bulletin mensuel de la S. I. M.*, septembre 1907). Les deux violes et le luth furent ici représentés par un violon, un violoncelle et une guitare. Une voix de soprano, doublée ou suppléée par le violon dans les interludes sans paroles assez fréquents, exécuta la partie de *cantus*. Le violoncelle

était chargé de la partie de *tenor*. A la guitare, succédané du luth, revenait celle de *contratenor*. En sa qualité d'instrument polyphone, elle doublait incidemment certaines notes du *tenor*, — ou introduisait, surtout dans les cadences, quelques consonances simples, quintes ou octaves de remplissage. Le morceau a été haussé d'une tierce mineure pour la commodité de la voix.

La combinaison instrumentale indiquée dans le texte du chroniqueur peut évidemment, avec les mêmes instruments, s'entendre d'autre sorte. J'ai donc essayé (n° 5) une disposition différente.

3° *De tous biens plaine* (HAYNE). — Tirée du manuscrit de Dijon cité par Stephen Morelot (*Notice sur un manuscrit de la bibliothèque de Dijon, contenant deux cents chansons françaises du* XVe *siècle*, Dijon, 1856).

Une vignette de *La nef des folz du monde premièrement composée en aleman par maistre Sebastian Brant*... (Paris, 1498, goth.) a donné le modèle de l'instrumentation.

Le livre de Brandt représentait une sérénade. J'en ai reproduit à peu près les dispositions : une flûte (il y en a deux chez Brandt), une viole (ici un violoncelle) et une harpe. La pièce fut jouée un ton au-dessous de l'original.

Pour le *Cantus*, fut employée une voix d'homme (ténor) traitée à la moderne sans tenir compte de son diapason réel, c'est-à-dire transposée d'une octave. Dans cette pièce, ce compromis ne paraît pas choquant, du moins pour nous, la partie supérieure étant suffisamment distante des autres. La flûte doublait cette voix à l'octave de la note écrite et exécutait les ritournelles au même diapason. Je me suis cru d'autant mieux autorisé à cette transposition à l'aigu que les flûtes représentées dans la vignette (flûtes à bec bien entendu) sont des instruments très courts et par suite nécessairement inaptes à donner l'octave inférieure des flûtes de nos orchestres.

Dans la pièce de Hayne, le *tenor* reproduit très exactement le thème connu de la chanson. Il pourrait fort bien être chanté si, dans les conclusions, des traits accessoires ne s'y ajoutaient, qui rendraient difficile l'adaptation des paroles. Dans ma version, le violoncelle représentant la viole exécutait cette partie. Le *contratenor* revenait à la harpe. J'ai supposé qu'il pouvait avoir été joué en octaves, représentant l'effet d'un jeu d'orgue de huit pieds doublé par un de quatre pieds. La nature de l'ins-

trument rend cette supposition acceptable, puisqu'au reste cet effet se trouvait reproduit sur les cordes graves des luths, cordes doubles accordées à l'octave comme on le sait.

J'ai fait quelquefois taire la flûte quand chante la voix. Il n'y a pas de raisons de penser qu'on se fit scrupule de le faire, ni qu'on s'astreignit dans les diverses reprises d'un rondeau à accompagner rigoureusement partout de la même façon.

4° *J'ayme bien celui qui s'en va* (P. FONTAINE). — Cette pièce remarquable a été étudiée par notre collègue M. P. Aubry, qui l'a découverte dans un manuscrit de l'Escorial. (Cf. *Recueil trimestriel de la S. I. M.*, juillet-septembre, 1907 : « *Iter Hispanicum, II : Deux chansonniers français à la bibliothèque de l'Escorial*). Ce qui en fait l'intérêt au point de vue qui nous occupe, c'est une mention à la partie de *contra* dans le manuscrit original. « *Contratenor Trompette* », porte le texte : ce qui indique clairement la nécessité d'un instrument pour jouer cette partie, d'ailleurs d'étendue exceptionnelle et notée sur une portée de huit lignes.

Cette trompette devait être un instrument grave et donner toutes les notes de l'échelle. C'est donc la « trompette sacquebute », citée par exemple par le chroniqueur Olivier de la Marche, vers 1468, autrement dit notre trombone à coulisses.

Une voix d'homme chantant au diapason exact de la note écrite eût bien convenu pour le *cantus*, qui croise quelquefois avec les deux autres parties. Toutefois, le caractère et le sens des paroles firent juger préférable, étant donné nos habitudes, l'exécution par un soprano ; à l'octave par conséquent. Ce changement est de médiocre importance musicale. Et d'ailleurs, la présence d'interludes indiquant que la voix devait être doublée par un instrument, j'avais chargé un violoncelle de ce soin, une octave au dessous du soprano, au diapason réel. Un second violoncelle exécutait seul la partie de *tenor*, un trombone le *contratenor*. Comme il descend au contre-*ré* que le trombone ordinaire ne possède pas, le morceau a dû être joué un ton plus haut.

5° *Le jour s'endort* (DUFAY). — (*Denkmaeler der Tonkunst in Oesterreich XI*, 1° p. 85 : Mss de Trente).

Seconde interprétation du texte de Mathieu d'Escouchy (v. n° 2). J'ai supposé ici deux violes graves et confié en conséquence à deux violoncelles le *tenor* et le *contra*. C'est le luth

(ici la guitare) qui double la voix (un soprano) et exécute à découvert le *cantus* des ritournelles et interludes. La pièce a été haussée d'une tierce mineure. Avec une voix féminine grave, elle serait d'ailleurs exécutable telle quelle.

B. — *Chansons à deux voix, c'est-à-dire où le texte porte des paroles à deux parties.*

6° *La belle se siet au pié de la tour* (DUFAY). (Stainer. *Dufay and his contemporaries*).

Cette pièce présente cette particularité d'être écrite, dans le texte, pour deux voix égales (clef d'ut 1re ligne), toutes deux parties mélodiques, sur une partie de *tenor*. Il n'y a donc pas de *contratenor* à proprement parler. A l'exécution, le premier *cantus* avait été confié à un soprano, le second à un ténor. Cette transposition n'avait aucune importance, vu la contexture harmonique de la pièce, qui d'ailleurs pourrait être aussi bien rendue à deux voix égales, masculines ou féminines.

Le *tenor* reproduit la mélodie de la chanson populaire, très perceptible ici malgré l'allongement des valeurs. Il n'y a pas de prélude instrumental, ni de ritournelles, ni d'interlude. L'ensemble est d'un caractère beaucoup plus simple que les chansons sur poésies à forme fixe et savante, rondeaux ou autres semblables.

Le *tenor* était exposé au violoncelle. Une guitare (non obligée) reproduisait le chant du premier cantus, une octave au-dessous, tout en doublant simultanément le *tenor* avec quelques rares consonances de remplissage. La tonalité avait été haussée d'une quarte.

Un tableau de Véronèse, cité par Hugo Leichtentritt (*Recueil de la S. I. M.*, avril-juin, 1906, p. 323) a fourni cet arrangement instrumental. On y voit deux anges chantant en s'accompagnant l'un sur le luth, l'autre sur la viole. (Cf. aussi le passage de Mathieu d'Escouchy : « ...un luth avec deux bonnes voix... ») L'adjonction de la viole à cet ensemble n'a d'autre effet que de mettre le *tenor* plus en dehors et d'accuser mieux son effet mélodique.

7° *Mon seul voloir* (CESARIS). — (Stainer, p. 96).

Chanson sur deux textes, le *cantus* et le *contratenor* ayant chacun des paroles différentes. Cette particularité et quelques autres de la musique portent à croire que la pièce est un peu plus ancienne que les autres. Si peu connu que soit Cesaris, il semble d'une lignée artistique antérieure à l'âge des Dufay et des Binchois.

Un tableau connu de Memling (Cf. Leichtentritt, p. 331) contenait les éléments dont quelques-uns ont été utilisés pour la disposition des instruments. Trois chanteurs, une viole, une harpe, un trombone, un orgue portatif, une trompette étaient figurés par le peintre. J'ai dû supprimer la trompette, dont le rôle est malaisé à déterminer, et l'orgue qui doublait évidemment deux ou trois parties. Il n'a pas été nécessaire, cette fois, de modifier la tonalité indiquée par les notes du texte. Les deux voix choisies ont été des ténors : le texte indique des voix égales avec des croisements fréquents. Le tromboné s'était chargé du *tenor* harmonique qui exécute là un thème d'allure très mélodique et facile à suivre. La viole (violoncelle) doublait le *contratenor* vocal, la harpe le *cantus*, en octaves. Simultanément, elle donnait aussi les notes du *tenor*, ce qu'on pourrait supprimer sans inconvénient si l'on craignait d'exagérer le caractère polyphone de l'instrument du moyen âge.

Les interludes et ritournelles étaient ici très étendus. Dans la partie de harpe, je les ai traités en diminution avec assez de liberté, comme l'autorisent la tradition et le rôle de la harpe au siècle suivant.

A titre d'exemple, je donne le texte de mon adaptation : on pourra ainsi la comparer à l'original.

C. — *Chansons à trois voix, portant des paroles à toutes les parties dans l'original.*

8° *Pour l'amour de ma doulce amye* (DUFAY). (Stainer, p. 157).

La pièce transposée une quarte plus haut. Soprano et deux ténors représentant respectivement le *cantus*, le *tenor* et le *contratenor* harmoniques. Une flûte suit le *cantus* et fait les ritournelles quand il se tait, une guitare double, mélodiquement, le *tenor*. La harpe se charge des consonances réalisées par l'union du *tenor* et du *contra*.

C'est l'exacte reproduction d'un tableau de Michaël Wohlgemuth, récemment entré au musée de Cluny. Une flûte à bec, un luth et une harpe y accompagnent quatre chanteurs, deux sopranos et deux hommes. Cette combinaison : flûte, luth et harpe, semble avoir été la plus classique et la plus usitée. Il serait facile d'en citer d'autres exemples, que les instrumentistes aient à accompagner un ou plusieurs chanteurs.

Pour cette pièce et la suivante, j'ai cru pouvoir supposer

qu'au cours des différentes reprises la disposition vocale changeait un peu. J'ai admis des couplets à une ou deux voix, supprimant tantôt le *contra*, tantôt celui-ci et le *tenor*, les instruments restant seuls pour suppléer à la voix retranchée.

9° *Ce jour de l'an* (DUFAY). (Stainer, p. 102).

Tranposée une quarte plus haut.

La disposition vocale restait la même que pour la précédente chanson. Quant à l'accompagnement, j'avais employé ici le violon et deux violoncelles pour représenter trois violes, sans connaître précisément aucun texte qui indique cette combinaison, trop simple cependant pour n'avoir pas été usitée parfois. Il serait d'ailleurs facile de remplacer par un autre instrument une des violes, qui, dans les monuments figurés, ne paraissent guère qu'au nombre de deux. J'imagine que la raison en est surtout parce que les peintres ont préféré reproduire des groupements instrumentaux où la diversité des attitudes d'exécutants munis d'instruments dissemblables offrait une variété plus pittoresque.

En terminant ici ces quelques notes explicatives, j'ajouterai, une fois encore, que je n'ai eu d'autre prétention, en combinant ces restitutions, que de présenter à nos collègues des solutions *possibles* et *vraisemblables*. Ce n'est pas un travail de recherche scientifique, mais un essai pratique où, naturellement, les conjectures étaient permises. Et voulant tenter de me rendre compte de l'effet que pouvait produire cette musique telle qu'elle devait avoir été exécutée en son temps, j'ai dû supposer tranchées maintes difficultés dont nous ne saurions encore présenter la solution définitive. Il est toujours intéressant, fut-ce au prix de quelques suppositions un peu hasardées, de faire revivre les monuments d'un art qui n'existe plus que d'une existence artificielle et documentaire. Et loin de vouloir imposer ces dispositions, je souhaiterais qu'elles fussent discutées par ceux d'entre nous qui se consacrent à l'étude du XVe et du XVIe siècle. L'art de ce temps-là, nous ne le connaîtrons vraiment que, lorsque au texte abstrait des œuvres, nous saurons ajouter les traditions authentiques — autant qu'il se puisse — de leur exécution, traditions que certains préjugés, toujours vivaces, dénaturent, avouons-le, d'étrange sorte.

HENRI QUITTARD.

MON SEUL VOLOIR

CESARIS.

Assez vite.

Tenor Iº

Tenor IIº

Harpe

Violoncelle

Trombone

Mon

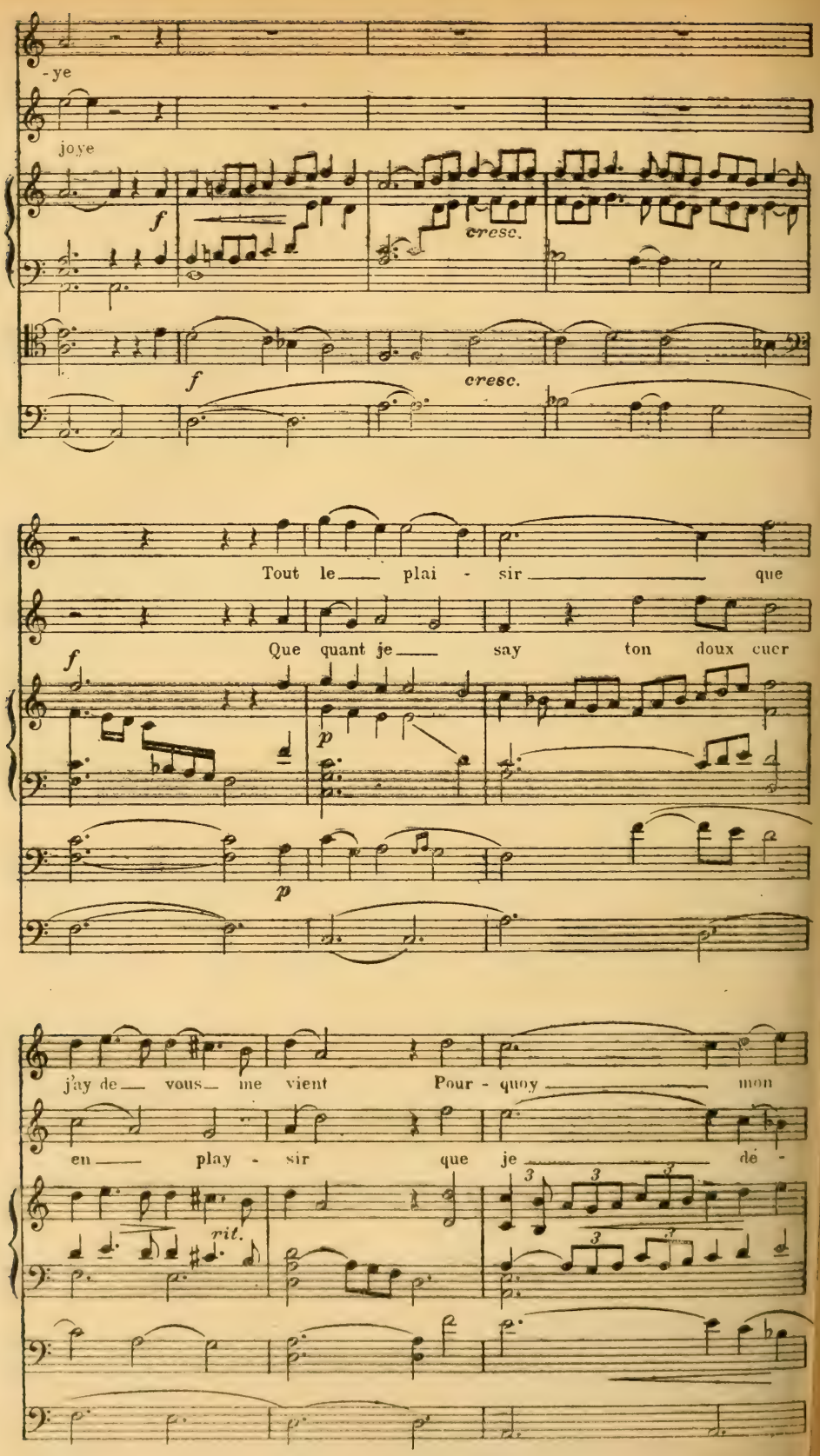
Cer-

seul vo - loir, ma souve - - - ray-ne jo - - -

-tes m'a - mour c'est ma vye et ma

rit.

rit.


-ye
joye
f
cresc.
f
cresc.
Tout le plai - sir que
Que quant je say ton doux cuer
f
p
p
j'ay de vous me vient Pour - quoy mon
en play - sir que je dé -
rit.

cuer si très jo - yeux se tient Qu'en dire une

-sir vé - ir sans dé-par - tir

le vers manque dans le

aultre Je ne vo-dro - ye.

texte

f

f

sf

LA TRADITION [1]

On s'est occupé beaucoup de la tradition ces temps derniers.

On ne peut mettre plus de verve dans une petite étude d'érudition que M. Kretzschmar n'en a répandu dans sa brochure *Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik.*

L'étude de M. Kufferath sur l'*Interprétation et la Tradition* (2) contient aussi des remarques fort intéressantes.

M. Jaques Dalcroze (3) et M. Jean Huré (4) raillent la *Trrradition.* Ils n'ont pas tort, car ce qui porte ce nom n'est souvent qu'un assemblage d'erreurs ou de caprices, légué par quelque interprète célèbre et consacré par le temps, auxquels des pions attachent une importance exagérée.

Il y avait de tout temps et il y aura toujours de ces pédants auxquels l'exécution du moindre trait d'après leurs règles est plus chère que toutes les beautés de l'art. Ce sont d'ailleurs, rarement, de vrais érudits, mais des demi-savants, cette espèce que Gluck avait tellement en horreur et dont un proverbe indien dit : « On s'entend facilement avec l'ignorant et plus facilement encore avec le savant ; mais Brahma lui-même ne pourrait s'accorder avec l'homme dont un brin de savoir a gonflé le sot orgueil ».

Mais, emporté par son sujet, M. Jaques Dalcroze va

(1) Pages extraites de l'ouvrage suivant, qui paraîtra prochainement : *Musique ancienne*, par WANDA LANDOWSKA. Paris, Mercure de France.

(2) Guide musical, 1903.

(3) Jaques Dalcroze, la *Trrradition.* S. I. M., 1908.

(4) Jean Huré, les *Dogmes musicaux.* Monde musical, 1907.

jusqu'à prétendre que le vrai artiste n'a besoin ni souci des indications tirées de l'histoire « puisque le génie de l'interprétation est un oubli de soi-même. »

M. Dalcroze est un admirable musicien, mais il serait incapable d'exécuter la moindre pièce de luth et presque toute la littérature des virginalistes et des clavecinistes sans avoir recours aux écrits anciens ou aux historiens modernes. « L'oubli de soi-même « ne lui révélerait ni la tablature, ni l'exécution des ornements, ni le *tempo*, ni même le style et le caractère de l'œuvre, et il resterait devant ces merveilles, comme un grand récitateur auquel on demanderait de lire un poème dans une langue étrangère.

Réunissez cent musiciens et donnez-leur à exécuter un *andante* de Gluck ou de Mozart ; s'ils n'ont pas fait des recherches, ils le joueront *lentement*, comme une œuvre moderne, ou même plus lentement encore ; si la pièce suivante porte l'indication *più andante*, ils ralentiront encore le mouvement. Et cela sera faux.

Pourquoi seront-ils tous d'accord pour jouer dans un mouvement faux ? Est-ce par l'effet d'une inspiration soudaine ? Non. C'est qu'ils suivent, eux aussi, la tradition, comme nous autres, qui avons recours aux musicographes et aux vieux livres théoriques, seulement ils suivent la *Trrraadition !* la seule, l'unique, pour toutes les musiques, pour toutes les époques, celle que des professeurs peu avisés leur ont greffée dans ces fameuses pépinières et qu'ils conservent sans aucun effort.

M. Jaques Dalcroze et M. Jean Huré ont raison dans ce sens, que, jusqu'à maintenant, nous ne connaissons, à peu d'exceptions, que deux genres d'interprétation de la musique ancienne. Ou on la fait couler dans un moule moderne, en altérant le mouvement, les nuances, en outrant l'expression ; ou on l'exécute avec ce qu'on appelle *du style*, avec cette indifférence blafarde et guindée, lourde, sourde et monotone qui nous produit l'impression d'assister à quelque enterrement d'une personne inconnue : il est indécent de se montrer éveillé, et on ne pleure pas non plus, la cérémonie étant peu touchante. Le public, qui ignore la vraie beauté des œuvres exécutées, se dit en considérant cette froide dépouille : ces morts sont bien morts, si on laissait plutôt les morts en paix!

Entre ces deux genres, on n'a pas tort de préférer le premier qui fait moins bâiller.

Les prétendus traditionalistes sont fiers d'être conformes aux nuances indiquées par les auteurs anciens. Mais la signification des signes et des nuances a beaucoup changé. Le *grave* dans les Ouvertures françaises s'exécutait avec pompe, mais dans un mouvement presque vif. Le *tempo rubato,* jusqu'à Mozart, est un ornement. Certains exécutants, se fiant au mot *courante,* prennent dans un mouvement vif cette danse qui était la plus lente de toutes les danses françaises, deux fois plus lente que la *chaconne.*

Les prétendus traditionalistes sont aussi très fiers de ne rien modifier et de ne rien ajouter aux œuvres anciennes.

Mais c'est encore très mal.

On laissait aux XVIIe et XVIIIe siècles beaucoup plus de liberté aux exécutants et aux chefs d'orchestre que de nos jours, aussi bien dans le choix de certains instruments que dans l'improvisation des cadences et dans l'ornementation des *adagios.* Parfois même, le compositeur donnait seulement l'esquisse en invitant l'exécutant à devenir son collaborateur pour l'invention des broderies harmoniques. Et non seulement les interprètes étaient tenus à réaliser les basses chiffrées, à ornementer les parties lentes, à remplir les vides dans les passages où l'auteur n'avait indiqué que la « carcasse harmonique »,—ce que nous trouvons encore dans les *concertos* de Mozart et sans quoi certaines œuvres sont incomplètes—mais l'ancien *ad libitum* équivalait à notre *soyez comme chez vous,* qu'on adresse à un honnête homme dans la certitude qu'il ne poussera pas trop loin l'indiscrétion et ne mettra pas toute la maison sens dessus dessous.

Heureusement, nous n'avons que trop de livres datant de l'époque pour nous apprendre dans quel goût doivent être improvisées les cadences et réalisées les basses chiffrées, comment on doit exécuter les « ornements », et à quel point on peut remplacer tel instrument par un autre.

Les « non traditionalistes », préoccupés souvent uniquement de jouer d'abondance de cœur, prennent des libertés exagérées avec les plus grands chefs-d'œuvre. Berlioz, qui n'était ni un amoureux du passé, ni un modèle de modération, s'en révoltait cependant très fréquemment.

« Un déclamateur, dit-il, s'est-il fourré dans la tête que l'accentuation vraie ou fausse, mais outrée, est tout dans la musique dramatique, qu'elle peut tenir lieu de sonorité, de mesure, de rythme, qu'elle suffit à remplacer le chant, la forme, la mélodie, le mouvement, la tonalité ; que, pour satisfaire les exigences d'un tel style ampoulé, boursouflé, bouffi, crevant d'emphase, on a le droit de prendre avec les plus admirables productions les plus étranges libertés ; quand il met ce système en pratique devant un certain public, l'enthousiasme le plus vif et le plus sincère le récompense d'avoir égorgé un grand maître, abîmé un chef-d'œuvre, mis en loque une belle mélodie, déchiré, comme un haillon, une passion sublime. »

Le préjugé du « grand » est le plus répandu de nos jours. Nous lisons continuellement que tel ou tel virtuose ou chef d'orchestre, même quand il exécute un morceau minuscule, le rend grandiose.

C'est très mal, une œuvre petite doit rester petite.

L'agrandissement, c'est l'affaire d'un photographe, un vrai artiste saura apprécier une miniature et n'aura pas le mauvais goût de l'agrandir, et quel est le fou qui voudrait transformer le nain de Vélasquez en Goliath ?

Les miniatures de Frescobaldi, de Kuhnau, de Couperin, sont des merveilles comme nous en trouverons peu dans la peinture et valent autant que les plus belles œuvres de longue haleine.

Tout en laissant certaines libertés aux exécutants, les auteurs anciens sont très sensibles à l'interprétation exacte de leurs œuvres.

Nous savons le nombre de répétitions que faisait subir Lully à son orchestre.

« Plus on s'attache à chercher la perfection et la vérité, dit Gluck, plus la précision et l'exactitude deviennent nécessaires. Il suffit d'une altération dans un mouvement ou dans l'expression, il suffit d'un détail hors de sa place, pour que l'effet d'une scène entière soit détruit et que l'air : *J'ai perdu mon Eurydice*, devienne un air de marionnettes. »

Couperin recommande dans ses préfaces de n'altérer aucune note, aucun agrément, il nous apprend aussi les soins qu'on doit prendre à l'égard du clavecin, en ajoutant qu'il

y a cependant des artistes qui peuvent se passer de ces recommandations, « car ils jouent également mal sur quelque instrument que ce soit. »

Muffat démontre l'importance de l'exécution exacte des ornements lullystes et de la connaissance de ses mouvements.

Viadana, dans ses conseils aux organistes, les prie de surveiller les chanteurs qui souvent connaissent à merveille toutes les ressources qu'on peut tirer d'un gosier agile, mais ne daignent pas s'astreindre à la lettre d'un livre, en altérant le chant et dépassant les bornes de la musique écrite.

Ce n'est pas en méconnaissant et en altérant les nuances, les mouvements et tout le caractère, que nous dégagerons l'esprit et l'expression.

Il est entendu que l'esprit dépend plus du goût que des signes, mais avant de dire, l'artiste doit se rendre compte de ce qu'il doit dire, en subordonnant l'expression des sons à celle de la pensée.

Il doit entrer dans toutes les idées du compositeur pour sentir et rendre le feu de l'expression et toutes les finesses des détails. Il y a dans l'exécution du même morceau mille manières différentes de le rendre sans jamais sortir de son caractère. Il ne faut pas craindre que la connaissance des signes, des nuances, des ornements et du goût du temps auquel appartient l'œuvre et leur exécution parfaite ne brident l'interprète au point de n'oser rien hasarder.

Bien au contraire. C'est en suivant pour toutes les époques la même routine que nous devenons des prisonniers, respirant éternellement le même air. Il ne s'agit pas là d'une pédanterie archéologique, mais de la connaissance du langage de l'œuvre que nous devons exécuter.

Que diriez-vous d'un acteur qui, ayant à réciter des vers du moyen âge, ne voudrait pas chercher à comprendre le sens de certains mots, pour pouvoir placer des ports de voix au hasard de son inspiration ?

On a tort de caresser avec une telle religion, l'ignorance des exécutants, on ne cesse de nous répéter qu'avec notre innocence nous perdrons la fraîcheur et les joues roses. On

craint probablement que le virtuose ou l'élève du Conservatoire, après lecture des *Notes sur Lully*, de Romain Rolland, ne devienne subitement philosophe, à l'instar des musiciens de l'antiquité...

Crainte inutile, on en est si loin encore ! On nous parle du jeu spontané de Joachim et d'Ysaye. Mais Joachim était en relations continuelles avec les historiens de la musique et faisait des recherches lui-même. Et demandez à Ysaye combien de mois d'étude il lui a fallu pour apprendre certaines œuvres de Bach ?

Il y a quelques années, j'avais à Vienne, à l'hôtel, pour voisins, un quatuor qui se préparait probablement à son premier concert ; ils répétaient et s'accordaient toute la journée, dès le matin.

— Ils ne se gênent pas beaucoup, dis-je un jour au portier, mais ils jouent au moins fort bien.

— Cela ne m'étonne pas, madame, répond-il avec fierté, c'est le quatuor Joachim !

On nous parle aussi souvent de la différence entre Bulow et Rubinstein. Le jeu du premier était étudié, fouillé, approfondi et savant, quoique fougueux et impétueux ; tandis que Rubinstein n'étudiait jamais en s'abandonnant au seul caprice de l'inspiration du moment.

Il m'est arrivé de rencontrer ces temps derniers, en Russie, des amis du génial interprète, les chefs d'orchestre Winogradski et Siloti, le directeur du Conservatoire de Kiev, Dr Pouchalski, et d'autres ! Rubinstein étudiait au contraire avec zèle, m'ont-ils dit, seulement il avait toujours un « trac » effroyable, ce qui faisait que son interprétation d'hier ne ressemblait pas à celle d'aujourd'hui, à tel point qu'il oubliait souvent ce qu'il jouait et était forcé à improviser. Il en était souvent fort malheureux et disait lui-même qu'avec ses fausses notes on pourrait composer un nouveau programme.

On nous offre des œuvres de Gluck et de Bach sous la forme la plus raide, la plus ennuyeuse, et on veut nous faire croire qu'on les interprète d'après la *tradition*. Mais à l'époque, on reprochait à ces œuvres l'excès de passion, à Gluck

d'attenter à la noblesse et à l'agrément, à Bach, d'introduire dans l'église des passions trop violentes qui ne conviennent pas à l'art religieux.

Par contre, les chefs d'orchestre qui, dans les œuvres du XVIIIe siècle, triplent les instruments à cordes et suppriment les instruments à vent, en altérant le véritable coloris de l'orchestration ancienne, disent qu'ils ne cherchent point à suivre la tradition.

— Pardon, vous la suivez, puisque vos collègues de Berlin, de Vienne et de Sibérie ont adopté tous la même constitution de l'orchestre. Donc ce ne sont pas chez vous les mains du hasard qui amènent tout jusqu'aux règles de l'art. Ce n'est pas la soudaineté de votre inspiration qui vous a dicté ce choix, mais la routine, la tradition, la mauvaise tradition.

Comme tous les autres arts, la musique présente une variété infinie de styles, de caractères, de genres. Le passé de notre art est un musée magnifique, où tous les temps, toutes les époques, toutes les nations, ont déposé leurs beautés toutes parfaites et toutes différentes. C'est le plus grand sacrilège que de vouloir le réduire à un cinématographe de la contemporanéité.

Certes, la connaissance des signes conventionnels, des proportions, des nuances et des instruments est suffisante pour arriver à une exécution fidèle, animée et vivante. Celle-ci doit être basée sur le contenu poétique et non sur le seul point de vue musical. Pour rendre chaque œuvre dans le caractère qu'elle a eu dans la pensée de son auteur, il faut être familiarisé avec le style, le caractère, le goût du compositeur et le goût général de son époque. Car notre « beau éternel » a beau être « immuable », il change à chaque saison.

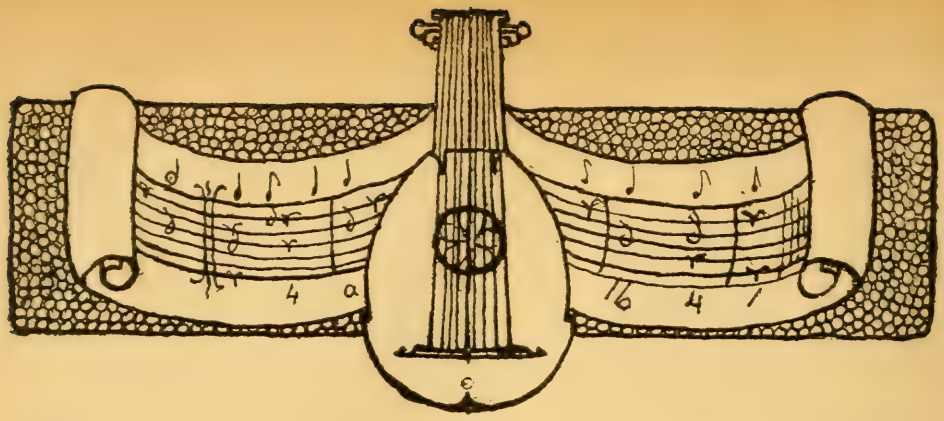
Ces connaissances, si elles ne sont pas secondées par un véritable talent d'interprète, seront insuffisantes pour produire la moindre émotion et serviront tout au plus de béquilles pour aider les boiteux à se traîner misérablement, mais un vrai artiste saura en tirer son parti.

« Quand on a des pensées sublimes, encore ne faut-il pas les gâter par une mauvaise écriture », dit Diderot dans ses *Leçons de Clavecin*.

Le musicien moderne ne se contente plus, comme le virtuose vieux jeu, des quelques douzaines de morceaux à effet, notre art a eu ses Homère, ses Shakespeare, ses Raphaël et ses Watteau. Nous voulons les connaître tous, et c'est grâce aux musicographes que nous commençons à prendre peu à peu connaissance des trésors que nous ont légués nos grands maîtres du passé et que nous avons trop longtemps laissé moisir sous la poussière des archives.

Assurément, il est plus aisé et plus court de mépriser la science que de l'acquérir. Il y a souvent, dans les écrits de ces « rats de bibliothèques », plus de piété et d'amour pour la musique que dans les feux d'artifices, dans les traits outrés et dans les *ritardandos* extatiques de maints virtuoses à la mode.

WANDA LANDOWSKA.



GIOVANNI PUNTO

Célèbre Corniste (1748-1803)

La vie mouvementée de ce virtuose extraordinaire, de son vrai nom *Johann Wenzel Stich*, ressemble à un roman.

Il naquit en 1748 à Zchuzicsz, près de Tschaslau, en Bohême, seigneurie appartenant au comte de Thun, dont Punto fut le serf.

Tout jeune, il montra d'heureuses dispositions pour la musique et apprit à jouer du violon et du cor, qui devint son instrument favori. Le cor lui fut enseigné par *Joseph Matigka*, corniste renommé à Prague.

Charmé des progrès de son serf, le comte de Thun l'envoya à Munich étudier sous la direction de *Sindel'arz*, autre virtuose du cor, né en Bohême. Enfin, le jeune Stich acheva de perfectionner son talent à Dresde, sous la direction du célèbre corniste *Hampel*, l'inventeur des *sons bouchés* et de l'*Inventions-Horn*.

Ses études terminées, Stich retourna chez son maître, le comte de Thun, qui l'attacha à son service. Mais, que pouvait être ce service d'un serf à la cour seigneuriale du comte de Thun, maître absolu de la vie et des biens de ses esclaves ?... On conçoit aisément que le jeune artiste, devenu ambitieux, aspirât à s'affranchir du joug cruel qui lui pesait lourdement. Ayant pleine conscience de sa supérioriété et de sa dignité en

tant qu'homme et qu'artiste, il voulut abandonner une position devenue insupportable.

De connivence avec quelques autres musiciens de la chapelle comtale, Stich prit la fuite. Furieux, le comte de Thun lança des émissaires à la poursuite des fugitifs, leur enjoignant de se saisir surtout de Stich, auquel il tenait plus particulièrement.

Au cas où ils ne pourraient se saisir de sa personne même, ordre leur était donné de lui casser au moins les dents de devant pour qu'il ne puisse plus jouer du cor !...

Heureusement, Stich put échapper aux sbires. Devenu libre, il prit soin d'italianiser son nom de *Stich*, qui en allemand signifie *Point*, en celui de *Punto* et son prénom *Johann* en celui de *Giovanni*.

Parcourant successivement l'Allemagne, l'Italie, l'Espagne, les Pays-Bas et l'Angleterre, il se fit entendre dans de nombreux Concerts et partout son talent excita autant d'étonnement que de plaisir, et toutes les nations le déclarèrent sans rival.

Dans l'année 1778 il était à Paris, où Mozart se trouvait également. Or, Punto s'était lié tout de suite avec le jeune maître.

« Maintenant je vais composer une *Symphonie concertante* pour flûte (Wendling), hautbois (Ramm), cor (Punto) et basson (Ritter). Punto a une émission magnifique » — manda Mozart à son père dans sa lettre du 5 avril 1778. Un tel éloge donné à Punto par un musicien de la valeur de Mozart, équivaut à un brevet de haute capacité. — Plus loin, nous lisons dans la même lettre (1) : « J'ai dû composer la symphonie avec la plus grande hâte, je me suis bien appliqué, et les quatre exécutants concertants en ont été, et en sont encore tout à fait épris. Le Gros l'a gardée quatre jours, pour la faire copier, et pourtant je la voyais toujours gisant à la même place. A la fin — c'est avant-hier — je ne la vois plus ;..... je me mets à chercher soigneusement sous toutes les paperasses de musique... et l'y trouve cachée. Je ne fais semblant de rien, mais je demande à Le Gros : « A propos, avez-vous déjà donné à copier ma *Symphonie concertante* ? » — « Non, je l'ai oublié ». — Comme, naturellement, je ne puis pas lui ordonner de la faire copier et exécuter, je me tus, et j'allai au Concert les

(1) Lettres de W. A. Mozart, traduction complète avec une introduction et des notes par Henri de Curzon. Paris, librairie Hachette et Cie.

deux jours où elle aurait dû être jouée. Ramm et Punto vinrent à moi dans la plus grande animation et me demandèrent pourquoi on ne donnait pas ma *Symphonie concertante*. — « Je n'en sais rien ; c'est la première fois que j'en entends parler ; je ne suis au courant de rien. » — Ramm entra en fureur et a exprimé son vif mécontentement sur Le Gros, en français, dans le foyer des artistes, disant que ce n'était pas beau de sa part, etc.

Ce qui me contrarie le plus dans toute l'affaire, c'est que Le Gros ne m'en a pas dit un seul mot et que j'ai dû avoir l'air de ne rien savoir. Si seulement il m'avait fait une *excuse*, par exemple qu'on était trop à court de temps... ou autre chose de ce genre... mais rien ! — Ce que je crois, c'est que c'est Cambini qui en est cause, un *maestro* italien qui est ici ; et cela parce que, bien innocemment, je l'ai mis sous l'éteignoir à notre première rencontre chez Le Gros. Il a fait des quintettes très jolis ; j'en ai entendu un à Mannheim, je lui adressai beaucoup d'éloges, et je me mis à en jouer le commencement. Mais il y avait là Ritter, Ramm et Punto qui ne me laissèrent pas de repos, me pressant de continuer et d'inventer ce que je ne savais pas ; je le fis donc, et Cambini fut hors de lui et ne put s'empêcher de dire :

« *Questa è una gran testa* ! » Eh bien ! l'incident n'aura probablement pas été de son goût. »

Cette *Symphonie concertante* de Mozart n'a pas été retrouvée jusqu'ici.

Il est vraiment regrettable que Punto n'ait pas saisi l'occasion de demander à Mozart de lui composer soit une *Sonate*, soit un *Concerto* pour cor ; malheureusement cette idée, qui nous eût valu un chef-d'œuvre de plus pour cet instrument, ne vint pas non plus à l'esprit de Mozart. Par contre, les relations du maître avec Punto ont été fertiles pour le compositeur, car elles lui permirent de connaître à fond toutes les ressources techniques du cor, qu'il sut employer par la suite dans le fameux *Quintette* pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson, dans le *Quatuor concertant* pour hautbois, clarinette, cor, basson et orchestre ; dans le *Quintette* pour cor, violon, deux altos et violoncelle, ainsi que dans les 4 *Concertos* pour cor et orchestre, dans ses belles symphonies et dans ses opéras.

Pour en revenir à la personnalité de Punto, disons qu'il se

servait d'un cor d'argent dont, au témoignage de ses auditeurs, il tirait les plus beaux sons imaginables, alliés à une grande sûreté, à une remarquable franchise d'attaque dans l'émission et à une expression touchante dans sa manière de phraser.

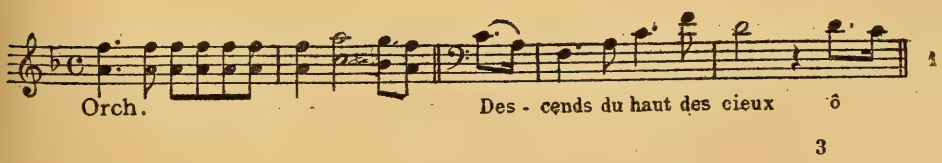
En 1781 Punto retournait en Allemagne où il accepta un emploi dans la musique de la chapelle du prince-évêque de Wurzbourg. Mais il n'occupa pas longtemps cette place, car l'année suivante (1782) il revint à Paris prendre possession d'un engagement que lui avait offert le comte d'Artois (depuis lors Charles X) qui, de tous les instruments, n'aimait que le cor. Une pension viagère était garantie à l'artiste pour une sorte de sinécure. En 1787, il obtint un congé et visita de nouveau l'Allemagne, les bords du Rhin, en passant par Nancy, Metz, Trèves et Coblence.

Après une absence d'environ deux ans, il arrivait à Paris, vers le mois d'août 1789, et apprit à la fois les premiers événements de la Révolution et le départ de son protecteur le comte d'Artois !...

Un homme qui, comme Punto, avait été serf et avait subi toutes les avanies attachées à cette humiliante et dégradante situation ne devait manquer de se déclarer partisan résolu et enthousiaste des idées nouvelles. C'est ce qu'il fit.

De 1787 à 1799, Punto resta à Paris, et, pendant le régime de la Terreur, grâce à son talent assez distingué de violoniste, il devint chef d'orchestre au *Théâtre des Variétés*.

Il est temps de nous occuper de Punto comme compositeur. Mais, avant de parler de ses nombreuses compositions pour cor, notons que Punto, sans doute pour accentuer ses aspirations révolutionnaires, avait composé un *Hymne à la Liberté*, ou *Trio* avec grand orchestre, pour le jour du repos de la première décade de frimaire, consacrée à la fête de la Raison, célébrée à Rouen par ordre du Conseil général de la Commune, le 29 brumaire, l'an II de la République Française, une et indivisible (19 novembre 1793), paroles du citoyen *Lainé*, commis de comptoir, chez la citoyenne veuve Morris et fils, musique du citoyen Punto.



Trio pour 3 basses tailles, à l'instar des anciennes chansons en parties ; texte : « *Descends du haut des cieux, ô liberté chérie* ! » avec accompagnement d'orchestre : quatuor à cordes, hautbois, clarinettes, trompettes et cors. Partition, chant et orchestre, et en parties séparées, chez Naderman.

Cet *Hymne* fut également publié dans « *Recueil périodique pour la Harpe* ». 5e année, N° 2, 14 Germinal — 3 avril 1794.

Punto composa environ 15 *Concertos* pour cor avec accompagnement d'orchestre ; — *Sextuor* pour cor, clarinette, basson, violon alto et contrebasse. — *Quintette* pour cor, flûte, violon, alto et basse. — 18 *Quatuors* pour cor, violon, alto et basse. — Une série de *Duos* pour 2 cors. — *Trois Duos* pour cor et basson. — *Etudes et exercices* pour cor. — *Trios* pour violon, alto et basse. — *Duos* pour 2 violons.

Toutes ces œuvres ont été éditées chez Naderman, Sieber, etc., à Paris.

Indiquons enfin sa : « Seule et vraie *Méthode* pour apprendre facilement les Eléments des *Premier et Second Cors*, aux jeunes élèves, dans laquelle sont indiquer (*sic*) les coups de langues et les liaisons les plus nécessaires pour tirer les beaux sons de cet Instrument », *et pour y parvenir il faut observer* :

1° De prononcer en appliquant son premier coup de langue le mot *Daon* en frappant fort avec la langue et diminuant le son en sorte qu'il produise le même effet que le tintement d'une cloche.

2° Pour bien exécuter le coup de langue sec, il est essentiel de prononcer en appliquant le coup de langue le mot *Ta*.

3° Pour bien appliquer dans les *Adagio* le coup de langue doux il faut prononcer le mot *Da*.

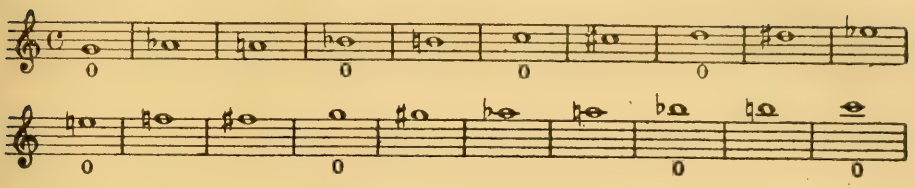
Composée par *Hampel* et perfectionnée par *Punto* son élève.

« *Dédiée à la Convention Nationale* par le Citoyen *Punto*, Professeur de musique et de cor. Prix 15 francs. Gravée par la Citoyenne Oger. A Paris chez H. Naderman, Editeur, Luthier, Facteur de Harpe et autres Instrumens de Musique : rue d'Argenteuil à Apollon » (1).

La méthode est précédée d'une petite préface : « Pour faire connaître aux jeunes élèves compositeurs les Eléments ou étendue de premier et second Cors. »

(1) Nouvelle édition en 1798, à Paris, chez Leduc. (Rob. Eitner, *Quellen-Lexikon*, vol. IX).

Etendue du premier Cor :



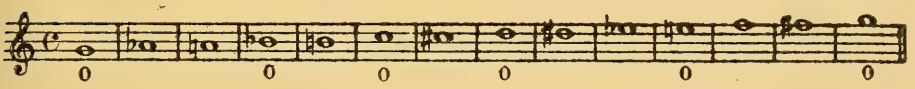
2

etc. (1)

Il faut que chaque compositeur observe que cette étendue de l'instrument ne peut s'appliquer que dans le morceau en *Ut*, en *Ré*, en *Mi* bémol, en *Mi* ♮ et en *Fa* (2), et ensuite :

Depuis le ton *Sol* jusqu'au ton *Ut* en 8ve, il ne faut pas employer d'autre intervalle que depuis *Sol* jusqu'à *Sol;* voyez exemple (3) :

Exemple :

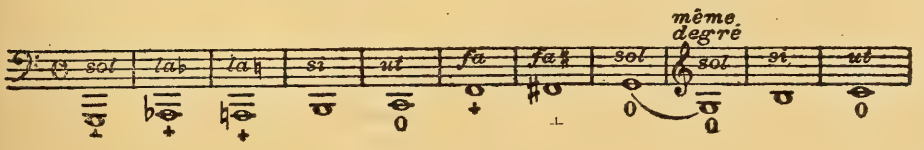


3

Etendue du second Cor : il faut mettre la Clef de Fa partout où vous voudriez appliquer les intervalles dans la basse octave, après vous commencerez par la Clef de Sol.

Exemple suivant :

Etendue du second Cor

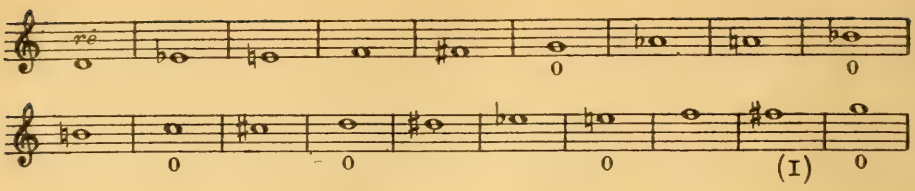


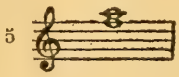
4

(1) Les notes, que nous avons marquées d'un *o* sont des sons naturels du cor qui se font à pavillon ouvert ; les autres sont des sons bouchés.

(2) Punto voulait dire : cette étendue ne peut s'appliquer que sur les tons de rechange *ut, ré, mi* ♭, *mi* ♮ et *fa*.

(3) C'est-à-dire, pour les tons de rechange aigus le *sol, la* ♭, *la* ♮, *si* ♭, *si* ♮ et *ut*, Punto demande avec raison de ne pas dépasser cette étendue ; il aurait même dû ajouter que les trois dernières notes de l'exemple cité, sont sur les tons hauts de *si* ♭, *si* ♮ et *ut*, d'une émission excessivement difficile sinon impraticable.



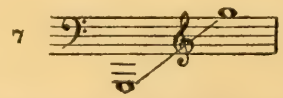


Il faut aussi que le jeune compositeur fasse bien attention de ne jamais placer ces deux intervalles ensemble par rapport que le *La* est trop bas et le *Fa* est trop haut, cela ferait une dissonante terrible (*sic*) (2).

NOTA. — Il faut aussi instruire le jeune compositeur par quelle raison le premier Cor ne peut pas donner si facilement les intervalles dans le bas comme le second Cor ; et le second Cor ne peut jamais atteindre les intervalles dans le haut comme le premier Cor ; la raison en est toute simple : l'embouchure du premier Cor étant ordinairement très étroite et celle du second Cor très large, comme vous le trouverez dans les leçons suivantes.

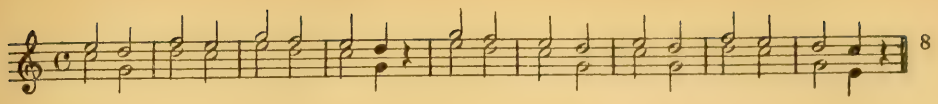
Chose curieuse : tous les exercices de la méthode sont cérits sur le thème simple suivant :

(1) Il est à remarquer que les notes graves en clef de *fa*, indiquées par nous +, étaient du temps de Punto, où l'on ne se servait du cor simple, en raison de leur surdité, surtout sur les tons de rechange moyens et bas de *fa*, *mi*, *mi* ♭, *ré et ut*, d'une exécution presque impossible. Les bons cornistes modernes parcourent aisément toute l'étendue chromatique de



surtout sur le ton de rechange *fa* qui, à juste titre, considéré comme le meilleur et le plus brillant est partant le préféré des cornistes.

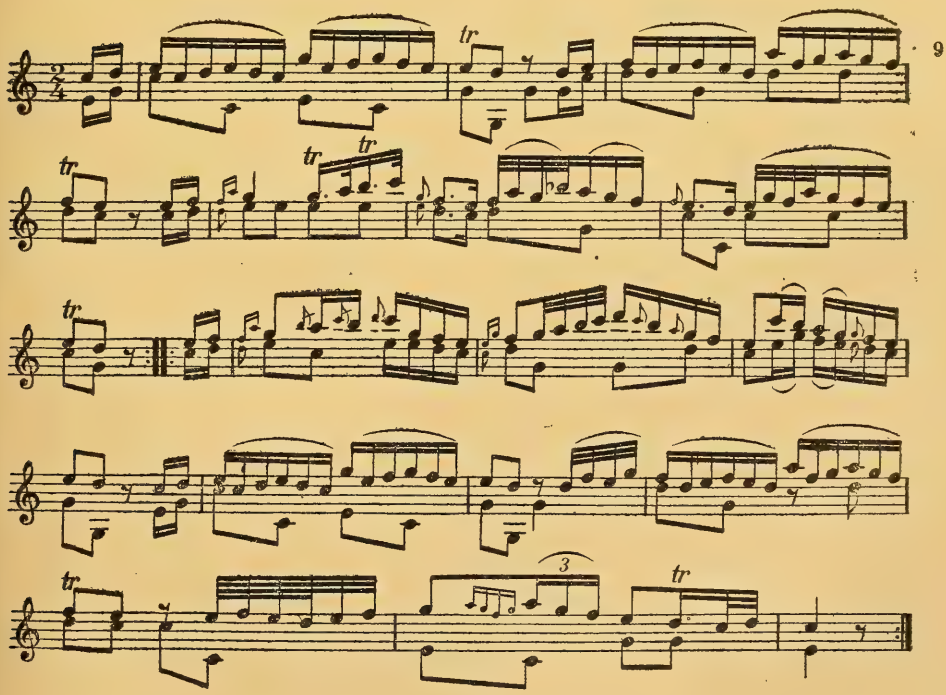
(2) Il est fort probable, que Punto émettait ces deux sons à pavillon ouvert, ce qui explique la dissonance qui en résultait. Sur le cor à pistons, ces deux sons sont faciles à donner surtout comme notes de passages :



traité en variations avec toutes les combinaisons rythmiques binaires et ternaires imaginables.

Une seule fois (vers la fin de l'ouvrage, p. 83), le ton d'*Ut*-mineur apparaît dans une variation *Adagio* qui est d'ailleurs l'unique mouvement que l'auteur ait indiqué pendant tout le cours de l'ouvrage qui comporte 86 pages.

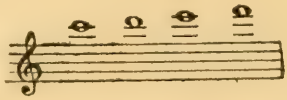
Ce qui manque, ce sont des études pour former le style et le goût musical des élèves. Toute la méthode n'est écrite qu'en vue de faire acquérir à l'élève une technique de virtuosité surprenante. D'après les variations suivantes (pp. 81-83) on peut s'en faire une idée :



10

Il est à présumer que pour faciliter l'émission des notes élevées, Punto jouait sur les tons de rechange bas de *Ré* ou d'*Ut*, mais néanmoins, même avec ces tons l'exécution de pareils traits reste la même, c'est-à-dire très difficile. Il est vrai que, dans notre jeunesse, nous atteignions facilement sur le ton de Fa les notes élevées :

11



mais il va sans dire que leur sonorité n'était ni bien claire, ni agréable. En vérité, ces sortes de tours de force, ne sont d'aucune utilité pratique.

Les Concertos pour Cor avec accompagnement d'orchestre de Punto, ont longtemps figuré sur les programmes des

Concerts donnés par d'habiles cornistes français et étrangers ; aujourd'hui ces œuvres n'ont plus qu'un intérêt retrospectif.

En 1799 Punto quitta définitivement la France, qu'il ne devait plus revoir. De retour en Allemagne, il s'arrêta à Munich où il donna quelques concerts (1). Puis finalement se rendit à Vienne (1800). Dans cette ville Punto fit la connaissance de *Beethoven* alors agé de vingt ans et dans toute la plénitude de son talent prestigieux de pianiste. Beethoven, non seulement enthousiasmé par le talent de Punto, mais aussi fasciné par les captivants récits de la carrière mouvementée du célèbre virtuose composa pour lui la *Sonate en Fa-majeur* pour Cor et Piano, op. 17 et ils l'exécutèrent ensemble au concert donné par Punto au *Burgtheater*, le 11 avril 1800.

Les détails sur le programme des divers morceaux qui furent exécutés dans ce concert mémorable font absolument défaut. Cependant, dans le IIe volume de la *Vie de Beethoven* par Alexandre Wheelock Thayer (4e livre, 1800-1806, I. chap. page 100), on lit : « Avant la fin du mois d'avril, Beethoven joua encore une fois en public, et cela dans un concert que *Jean Stich*, connu sous le nom de *Punto*, avait organisé. Le virtuose bohême après plusieurs années de pérégrinations était finalement arrivé de Paris en passant par Munich, à Vienne. Comme corniste il était sans rival parmi ses prédécesseurs et ses contemporains ; ses productions comme compositeur étaient au-dessous de toute critique ! On sait quel intérêt Beethoven portait à tous les instrumentistes qui, par leur habileté, pouvaient lui donner d'utiles conseils sur l'emploi et les effets possibles à produire par un instrument de l'orchestre. Il était donc tout naturel qu'il consentît avec empressement à composer pour lui et Punto une Sonate qu'ils voulurent exécuter ensemble dans le concert que ce dernier avait organisé pour le 28 avril. Comme Ries nous le raconte, le concert était annoncé avec cette Sonate sur le programme ; celle-ci n'était pas encore commencée. « Le

(1) Actuellement le fameux corniste Punto se trouve ici qui, après s'être produit déjà deux fois avec le plus grand succès à la Cour, a obtenu hier dans le concert public dans la salle des Redoutes, non moins de grands éloges et un accueil enthousiaste. (Lettre, datée de Munich, le 25 décembre 1799, de Franz-Antoine de Weber, père de Charles-Marie de Weber, à MM. Breitkopf et Härtel à Leipzig, à l'obligeance desquels nous sommes redevables de cette intéressante communication ; nous leur en exprimons notre sincère gratitude).

jour avant le concert, Beethoven se mit au travail et, le soir du concert, elle était achevée. »

Sa coutume d'esquisser sa propre partie et de se fier à sa mémoire et aux inspirations du moment qu'il gardait même lorsqu'il interprétait publiquement ses grands Concertos, lui rendit probablement en cette occasion les mêmes bons services. En outre, la *Gazette musicale* de Leipzig (II. 704) renferme une intéressante communication se rapportant à cette interprétation avec Punto. On trouva la Sonate si belle et elle plut tant que « malgré la nouvelle ordonnance théâtrale qui interdisait le *Da Capo* ainsi que les applaudissements bruyants dans le théâtre de la Cour, par suite d'applaudissements prolongés, les virtuoses se virent obligés de la répéter une seconde fois ».

Le récit de Thayer demande quelques rectifications :

1° En ce qui concerne la date du 28 avril à laquelle le concert de Punto aurait eu lieu. Hanslick indique le 11 avril (1), Nottebohm le 18 avril (2). Qui a raison ?

2° Le racontar de Ries nous paraît plus fantaisiste que véridique. En effet, pour quiconque sait écrire la musique, il est avéré que pour fixer les notes sur les portées musicales, il faut du temps matériel. Or, la Sonate qui nous occupe est une œuvre adéquate.

De plus, c'est en quelque sorte la reproduction de l'anecdote de la grande Sonate pour piano et violon qu'en 1784 Mozart avait écrite pour la violoniste *Régina Strinasachi*, dont le maître n'aurait esquissé que la partie de violon seule, et, le soir du concert, il aurait interprété sa partie de piano en se fiant aux inspirations du moment ! Or, s'il en avait été ainsi, les deux exécutions : celle de Mozart avec Mlle Strinasachi, et celle de Beethoven avec Punto, n'eussent été en somme que des *lectures à vue improvisées !* Cela est inadmissible. Mozart, de même que Beethoven, étaient des artistes trop sérieux pour courir une pareille aventure avec leurs partenaires qui n'auraient pas eu, au préalable, ne fût-ce qu'une seule répétition, avec les compositeurs, afin de s'entendre mutuellement sur les mouvements, les nuances et l'interprétation générale d'une œuvre

(1) *Geschichte des Concertwesens in Wien*, von Eduard Hanslick.

(2) *Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke von Ludwig van Beethoven, von G. Nottebohm.*

de longue haleine. La Sonate de Mozart se compose de trois mouvements : *Largo* (159 mesures) ; *Andante* (116 mesures) ; *Allegretto* (269 mes.). Celle de Beethoven comporte également trois mouvements : *Allegro moderato* (180 mes.); *Poco Adagio, quasi Andante* (17 mes.) ; *Rondo, Allegro moderato* (166 mes.).

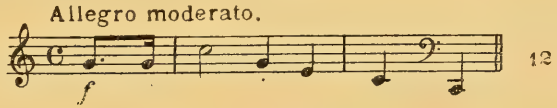
Nous concluons que les deux Sonates en question étaient terminées bien avant les concerts, mais nous admettons volontiers que les auteurs aient pu jouer leurs parties de piano de mémoire, comme cela se pratique couramment de nos jours (1).

3° Comme Thayer cite la Gazette musicale de Leipzig, nous avons demandé à Mrs. Breitkopf et Härtel, éditeurs de ce célèbre Recueil, une copie de cet article. Voici la réponse :

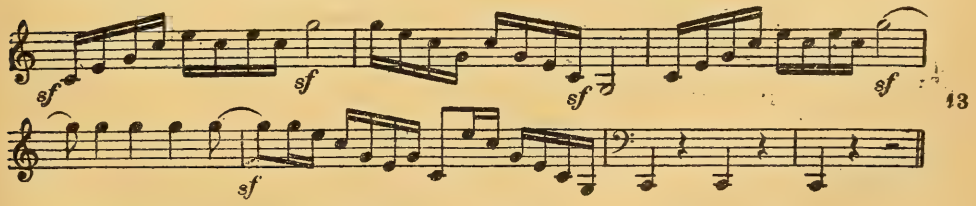
« Nous vous donnerions avec plaisir une copie du compte rendu sur le Concert de Punto, qui eut lieu le 17 avril 1800 au Burgtheater à Vienne, et dans lequel fut exécutée pour la première fois la Sonate de Beethoven. Dans le volume de la Gazette musicale II. 704, nous ne trouvons aucun compte rendu et la Table des Matières ne renferme aucun renseignement à ce sujet. N'y aurait-il pas là une faute d'impression ou une erreur de plume ? »

Quoi qu'il en soit, Punto donnait encore en 1801 deux concerts au Théâtre an der Wien. Il est plus que probable qu'il y jouait de nouveau la belle Sonate que Beethoven avait composée à son intention ?

Cette œuvre, débute magistralement par le thème qui est une vraie trouvaille pour le cor :



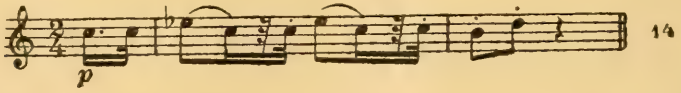
Elle est d'une exécution assez difficile pour l'instrument ; la terminaison fulgurante :



(1) Voir à ce sujet l'intéressant article : « *Beethoven und die Mannheimer* » von Hugo Riemann — Leipzig. *Die Musik*. 7. Jahr. Heft 13, p. 19. Erstes Aprilheft, 1908.

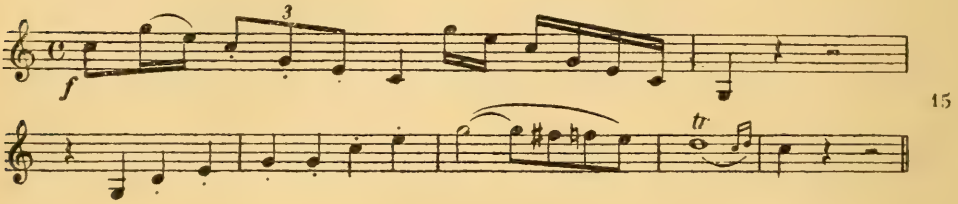
demande une grande sûreté d'attaque unie à une belle vélocité.

Le second mouvement *Poco Adagio, quasi Andante* est, à notre avis, malheureusement trop court. Quel dommage, que Beethoven n'ait développé ce thème élégiaque et plaintif

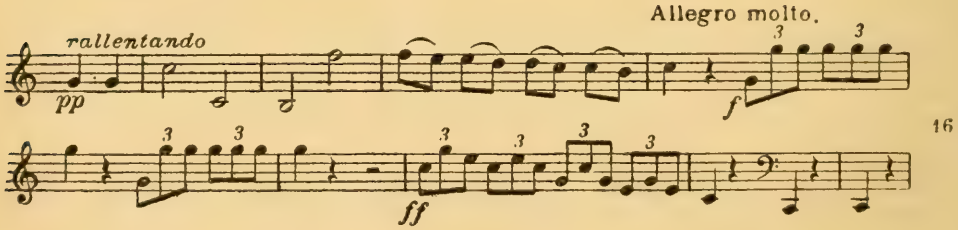


que le cor, aux sons pénétrants, eût si bien rendu en une belle cantilène adorable de tendresse et pleine de vibrante émotion !

Le *Rondo* final est fort joli et entraînant. Vers la fin, les passages :



ainsi que la conclusion :



sont d'une exécution difficile surtout dans ce mouvement rapide.

En résumé, on peut considérer cette Sonate de Beethoven comme l'œuvre classique la plus réussie que nous possédions pour le cor. En outre, il faut admirer l'adresse avec laquelle le maître sut faire valoir toutes les ressources techniques du cor d'harmonie.

La plupart des biographes de Beethoven ne mentionnent pas l'exécution publique de cette Sonate qui, apparemment, ne leur inspire aucun intérêt. Une Sonate pour cor ? Cela vaut-il

la peine d'en parler ? Allons donc ! C'est une bagatelle sans importance !

Eh ! Messieurs les critiques ! Un solo de cor est aussi difficile à jouer et demande de la part de l'interprète tout autant de talent et d'habileté que n'importe quel Concerto pour violon ou tout autre instrument !

La Sonate pour cor, op. 17, dit un auteur allemand (1), a été éditée en toutes sortes d'arrangements pour presque tous les instruments et fort répandue ; même au temps de Beethoven, ce petit duo de circonstance (? ? ?) passait pour un Concerto (?) dans lequel le cor, instrument favori des Concerts, triomphait.

En 1801, Punto, après une absence de trente-trois années, revint à Prague, où il donna au Théâtre National un concert dans lequel sa prodigieuse habileté fut admirée de tout l'auditoire.

En compagnie du célèbre pianiste-compositeur Dussek, Punto donna aussi un concert à Tschaslau, sa ville natale, le 16 septembre 1802. Parmi les morceaux du programme figurait aussi la Sonate de Beethoven.

De retour à Prague, Punto se disposait à revenir à Paris, mais une maladie se déclara à laquelle il succomba le 16 février 1803. Des obsèques magnifiques lui furent faites par ses compatriotes : on y exécuta le *Requiem* de Mozart et l'on mit sur sa tombe ce distique latin :

Omne tulit punctum Punto, cui Musa Bohema (2)
Ut plausit vivo, sic moriente gemit.

Comme virtuose hors ligne, Punto a énormément contribué avec ses œuvres au développement pratique de l'art de jouer le cor dont la technique matérielle n'a pas varié depuis. Malgré les modernes perfectionnements qui, au moyen des pistons adaptés à l'instrument, lui permettent de pouvoir parcourir aisément du grave à l'aigu et *vice versa* l'échelle de la gamme chromatique, l'émission des sons est et demeure difficile parce qu'elle dépend entièrement de la conformation des lèvres sur

(1) *Beethoven*, von G. Mensch.

(2) Ce distique latin, dont la langue paraît assez médiocre et l'orthographe même discutable, peut ainsi se traduire en français : « *Punto a emporté tous les suffrages, lui que la Muse de Bohême a applaudi de son vivant et dont elle déplore la mort* ».

lesquelles l'embouchure se pose. Aussi, la sûreté de l'attaque des sons est pour le bon et sérieux corniste un sujet de grand souci. Outre de bonnes lèvres saines, il doit encore posséder une excellente oreille musicale et la faculté d'entendre intérieurement le son à produire pour pouvoir le produire au moment voulu avec assurance. La moindre distraction de sa part et aussi le moindre grain de poussière se posant soit sur les lèvres, soit sur l'embouchure, un choc imprévu ou toute autre cause gênante, pourront provoquer ces *couacs* si désagréables à entendre !

Dans les partitions modernes, les parties des cors sont, à notre avis, généralement trop uniformément traitées et cela avec une ténuité qui, à la longue, devient excessive et fatigante pour les cornistes. Il va sans dire qu'il n'est plus question des *Soli* de cor, dans le genre de ceux qu'écrivirent jadis Haydn, Mozart, Beethoven, Méhul, Weber, Boieldieu, Rossini, Spontini, Bellini, Donizetti, et d'autres ! Même les fanfares de chasse, ne sont pas toujours écrites dans la vraie note du cor, c'est-à-dire ayant le caractère forestier de l'instrument dont l'origine — il convient de le rappeler — est la Trompe de chasse. En ce qui concerne les *sons bouchés*, il règne sur l'emploi judicieux de ceux-ci une véritable confusion.

En tête de la partition d'orchestre de *Tristan et Isolde*, Richard Wagner a placé l'avis suivant :

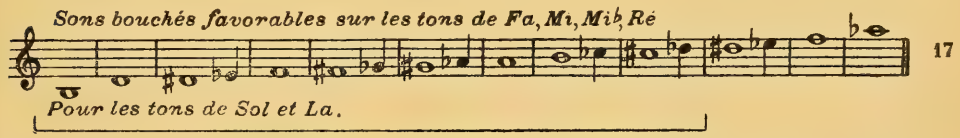
« Le compositeur croit devoir recommander les parties de cor à l'attention toute spéciale des exécutants. L'adoption des pistons marque, dans la facture de cet instrument, un progrès tel qu'il est difficile de l'ignorer ; en effet, il s'agit d'un perfectionnement, bien que le cor ait certainement perdu, par là, quelque chose de la beauté de son timbre et de la faculté qu'il avait de lier les sons avec douceur (1). Un tel déficit devrait engager le compositeur qui tient au caractère primitif du cor, à s'abstenir de l'emploi des cors chromatiques. Mais l'expérience lui a prouvé, d'autre part, que des instrumentistes experts peuvent, en y mettant tous leurs soins, atténuer les défauts signalés, au point de rendre la différence entre les deux cors presque imperceptible en ce qui concerne le timbre et la liaison.

En attendant de nouveaux perfectionnements, qui ne sau-

(1) Comme corniste, nous ne pouvons souscrire à cette appréciation de l'illustre maître !

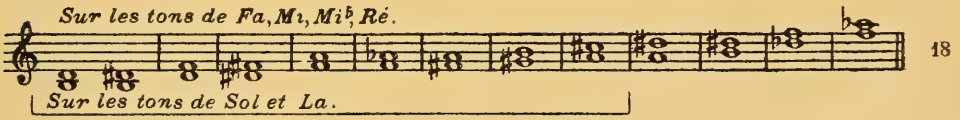
raient manquer, du cor chromatique, nous prions instamment les cornistes de soumettre leur partie à une étude minutieuse qui, seule, leur permettra de trouver les tons et les pistons les plus favorables à une bonne interprétation. Le compositeur a prévu, d'une manière certaine, l'emploi du ton de *mi* (en plus du ton de *fa*); il laisse, par contre, à l'instrumentiste le soin de déterminer lui-même tous les autres cas dans lesquels il fera usage de corps de rechange, pour obtenir les tons que la notation utilise dans un but de simplification (pour les sons les plus graves et pour les plus aigus). Le compositeur admet néanmoins, le plus souvent, que les sons graves, isolés surtout, sont produits par simple transposition. — Les notes pourvues du signe + désignent des « *sons bouchés* ». Si même ils se présentent dans des tons qui permettraient de les donner *ouverts*, le corniste fera usage des pistons, de telle façon que le son en question soit réellement « *bouché.* »

Voici un tableau des meilleurs *sons bouchés*, à condition toutefois que les cornistes veuillent bien se servir des tons de rechange prescrits par le compositeur (1) :



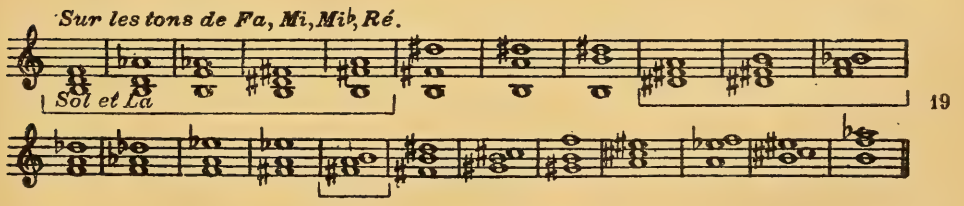
17

Pour 2 Cors :



18

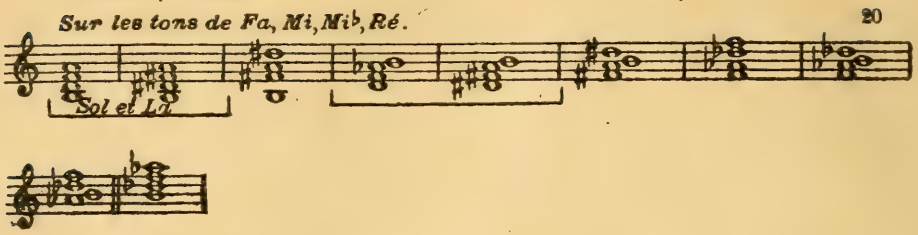
Pour 3 Cors :



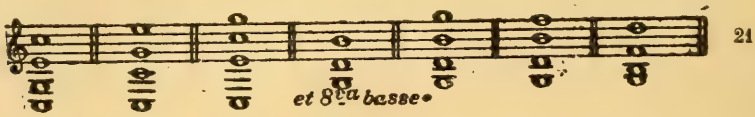
19

(1) Employés pp, p, mf, les sons bouchés sont d'un effet mystérieux, mélancolique, douloureux ; dans le f ou ff, ils peuvent produire un effet quasi terrifiant.

Pour 4 Cors :



Employés en accords en positions larges ou moyennes, praticables dans toutes les tonalités majeures et mineures, les 4 Cors, soit *pp*, *p*, *mf*, *f ou ff*, produiront une magnifique sonorité :



Pour acquérir une connaissance pratique de la façon de bien écrire pour le cor, nous conseillons aux jeunes compositeurs soit de consulter un bon corniste d'orchestre ou un excellent professeur de cet instrument, soit d'étudier les bonnes méthodes de cor de Dauprat, de Gallay et de Meifred, anciens professeurs au Conservatoire de Paris, fameux cornistes français, qui furent les dignes successeurs et continuateurs de Punto (1).

H. Kling.

Ancien Cor-Solo.
Professeur au Conservatoirs de Genève,
Officier d'Académie.

(1) L'auteur de cet article a également composé une méthode de cor, publiée par M. M. Breitkopf et Härtel. Leipzig, Bruxelles, Londres, New-York, 3me édition.

ALBERT ROUSSEL

A Déodat de Séverac.

La forêt est baignée de mystères et d'aurore hésitante : une joie douce éclôt parmi les arbres et rôde, et la brume d'été, qui ceint encore d'écharpes furtives les ramures, enveloppe de silence harmonieux la confidence des Dryades : et, sylvain ravisseur des minimes secrets des nymphes, de leurs paroles de joie et des râles ardents des fauves poursuivant les formes féminines, Albert Roussel évoque le charme amoureux de rustiques imaginaires.

Ce n'est point par un délicat subterfuge ou quelque attitude de pensée,ni pour le seul dessein de décrire musicalement que cet esprit s'est aux thèmes sylvestres attaché. Son âme de poète incline vers les spectacles où la réalité et le rêve se rejoignent, où les sens et la pensée s'unissent avec joie : tout en elle-même y tend avec délicatesse.

Soucieux d'atmosphère, en ses visions il évoque par quelque endroit les paysages réels et vaporeux d'un Corot ; les coloris sont toutefois chez le musicien, plus brillants : l'impressionnisme s'est insinué là. Les faunes d'Albert Roussel ont, par un après-midi suave, observé, « droit et seul sous un flot *moderne* de lumière », le faune de Claude Debussy.

Nul étonnement ne convient d'évoquer, parlant d'Albert Roussel, des peintres préférablement ; l'art de ce musicien est d'un paysagiste : décrire les aspects d'un site le hante, et les rythmes qui s'y révèlent, et la lumière qui s'y joue, et les multiples murmures... *Danse au bord de l'eau, Promenade sentimentale en forêt, Vendanges, le Poème de la forêt, le Jardin*

mouillé, Nuit d'automne..., obsession de paysages qui marque une âme, dès sa naissance, à ces spectacles inclinée. Ainsi les nombreuses heures passées autrefois sur le pont des navires semblent n'avoir pas laissé en lui de traces assez profondes pour souhaiter d'être exprimées : la mer n'apparaît point jusqu'alors dans son œuvre, et rien ne l'y fait pressentir, cependant que l'attire le charme capricant des nymphes.

Des influences parfois contraires s'exercèrent sur ses premières expressions : entre ses ferveurs partagées, son âme, un moment troublée, hésita, mais l'inquiétude n'était point son attitude natale, elle n'était que dépaysée.

Peut-être les racines profondes de sa race ne sont-elles point issues de la Flandre Française ; pourtant, à le considérer, ne s'étonne-t-on point qu'il y soit né : on échapperait malaisément au dessein d'apparenter la qualité de son style aux élégances sensibles de Watteau, aux lignes onduleuses et souples infléchies sous les doigts de Carpeaux, au charme doux, ardent et las du cher poète du « Jardin de l'Infante ».

La même grâce encore et le même sourire... sans lassitude ni tristesse chez le musicien, mais au sein même de cette grâce la même sensualité française. Elle est chez Watteau, chez Carpeaux, chez Samain, comme elle est ici — délicatesse sensuelle dont nulle brutalité ne vient troubler l'ardeur. L'idée pure n'est point de leur race; ils ne comprennent pas la beauté, s'ils ne la sentent profondément, s'ils ne la savourent longuement : l'univers est pour eux l'inépuisable aliment de leur gourmandise délicate.

Albert Roussel est conduit par elle dès ses premiers aveux ; il s'est employé à les affiner, depuis lors, dans le même temps qu'il en sut accroître la fermeté ; peu à peu, la figure de sa pensée accuse des traits personnels, attachants et harmonieux.

Il vénère de notre génie la clarté et la discrétion : ses œuvres n'ont jamais cessé d'en porter l'empreinte émouvante.

Epris de lettres et de nature, il équilibre un pittoresque qui séduit les plus délicats, sans que rien là ne se propose d'attirer singulièrement.

Il sait rafraîchir son esprit aux sources de la vie végétale: l'on songe à ces étangs discrets qui reflètent la beauté des arbres et quelque échappée vers le ciel, et qui, du sein de leur profondeur recueillie, font germer lentement et s'épanouir à leur

surface, comme une souhaitable extase, les calices purs des nénuphars.

En un temps dénué d'ingénuité, il prolonge les vertus de la fraîcheur : et, sans transports, oppose au lourd fardeau des thèses doctorales le goût le plus fin pour la vie. Nulle trace de fièvre ne s'y marque non plus que de découragement : sensible, il n'est pas sans avoir éprouvé la douleur des choses, mais il entend n'y trouver qu'un nouveau prétexte à les chérir plus doucement.

Nulle fadeur cependant : ses mélodies demeurent limpides, mais savent ne rester point banales ; il ne se replie point sur lui-même pour s'exprimer toujours semblable. En quête de nouveaux aspects, il prête l'oreille aux murmures, il épie les rythmes imprévus des groupes qui passent en dansant : il observe la courbe toujours mouvante de son univers les traits nouveaux qui y marquent les saisons, et, sylvain enivré de son butin d'images, il se retire en quelque retraite et s'emploie à marier les sonorités pour exprimer les contours et le cœur même de son rêve.

Les contours en sont pleins de grâce : le cœur en est sensible et pur et se gonfle de volupté attendrie, comme une grappe qu'enveloppe la brume crépusculaire aux premiers beaux soirs de l'automne.

On l'aime parce que, sachant son art, il ne se soucie point d'alourdir de thèses ses œuvres ; elles sont des fruits que longtemps il entoura de tous ses soins, mais il ne compte que sur leur charme intime et la saveur originale qu'ils communiquent à ceux qui les savent goûter.

Il ne veut point troubler de cris ni de rugissements les bois que peuplent les Dryades ; les disputes des théoriciens ne lui semblent point désirables. Il s'arrête, lit un poème, écoute une source, observe une nymphe qui sourit, chante ses songes et, comme un songe, s'enfonce au cœur de la forêt.

G. Jean-Aubry.

FESTSPIELE DE BAYREUTH

VINGT-CINQ ans se sont passés depuis la mort de R. Wagner. L'anniversaire n'a pas été célébré à Bayreuth par des manifestations extraordinaires, pas plus le 13 février, date exacte de la commémoration, qu'aux festspiele des mois de juillet et d'août. Peut-être l'état de santé toujours précaire de la veuve de l'illustre compositeur en est-il une raison, toute fatigue lui étant défendue ; les réceptions sont suspendues, du moins celles qui n'ont pas un caractère tout à fait intime, et pour la première fois, cette année, Mme Wagner n'a pu assister aux représentations. Mais, il est surtout évident que Wahnfried ne voulait célébrer cette date par aucune cérémonie retentissante ; ce qu'on tenait à donner en cette année, c'était une série de représentations modèles dont celles de *Lohengrin*, surtout, ont été admirables. En même temps, en donnant ainsi *Lohengrin* et *Parsifal* en journées consécutives et avec des interprètes de valeur sensiblement égale, on put apprécier mieux que jamais l'évolution du génie wagnérien entre les deux œuvres extrêmes nées de la même conception esthétique et « préformées dans la musique ». Si l'une en marque le début l'autre la fin, dans une expression harmonique et mélodique bien différente, elles n'en sont pas moins deux compositions absolument géniales.

Parsifal est incontestablement une des plus hautes créations de l'esprit humain ; mais à côté de lui, *Lohengrin* se maintient comme un pur chef-d'œuvre, éclairé de la même lumière, peut-être encore plus claire, plus azurée, plus suave et dont le merveilleux prélude nous révèle toute la surnaturelle splendeur.

Le rayon du Graal rapproche les deux œuvres et les joint dans une même atmosphère sacrée amenant d'autres rapprochements entre la musique, la poésie, la psychologie des deux drames. Il en est d'extrêmement caractéristiques, témoignant par leur prolongation ou leur persistance dans *Parsival*, de la profondeur de leur conception première dans *Lohengrin* : les harmonies du *Cygne* de ce drame, se retrouvent presque identiques à l'épisode du Cygne blessé dans l'autre ; les thèmes de haine et de sombre enchantement de Frédéric et Ortrude ne sont pas éloignés de ceux de Klingsor et Kundry dans les mêmes circonstances ; les rythmes des chœurs délicieux saluant l'arrivée miraculeuse du chevalier au Cygne sont tout pareils à ceux qui célèbrent la communion au temple du Graal, et pour tout dire, il serait difficile, sinon téméraire de vouloir mettre les pages de *Lohengrin se rapportant à la divine légende et à ses chevaliers* en dessous de celles de *Parsifal*. Elles ont, je le répète, le même caractère sacré, la même onction, la même pureté et procèdent de la même essence ; elles sont toute lumière et tout harmonie.

Aussi, et particulièrement à cause de sa remarquable interprétation, *Lohengrin* a supporté sans le moindre dommage le voisinage redoutable de *Parsival*, et peut-être même saisissons-nous mieux encore sa remarquable élévation en le voyant si clair et resplendissant toujours à côté du « drame sacré » par excellence. Mais aussi, comme le dit si bien M. Ed. Schuré dans son beau livre sur R. Wagner: « l'unité de conception « y est si parfaite qu'on se demande si les paroles ont été faites « pour la musique ou la musique pour les paroles ; on dirait « qu'au plus haut degré de l'expression poétique, la parole « toute vibrante d'âme et de passion se fait mélodie d'elle-même. » D'autre part, ce qui a été réalisé à Bayreuth pour la mise en scène, les décors, le groupement des chœurs est une véritable merveille. Depuis deux ans, M. Siegfried Wagner en a longuement étudié et préparé la réalisation, et il faut dire qu'il s'y est montré un *régisseur* de premier ordre. Déjà en 1894, on avait, paraît-il, réussi pour *Lohengrin* quelque chose de très complet ; mais, cette fois, au dire de ceux qui ont pu comparer, ce fut encore infiniment plus beau, et au fait, on ne peut rien imaginer de plus harmonieux, de plus vivant, de plus vrai que ce qui nous fut donné. La seule question des décors, de l'éclairage et de la

figuration feraient à bon droit l'objet d'une étude toute spéciale. Sans doute, la haute et vaste scène de Bayreuth permit-elle de réaliser les plans grandioses et l'idéal que rêvent plus d'un de nos régisseurs-directeurs de théâtre, tels MM. Albert Carré (Paris), et Kufferath (Bruxelles). Ici, les yeux ne pouvaient se lasser du spectacle merveilleux de ce 1er acte avec les perspectives lointaines sur les rives de l'Escaut aux fraîches verdures touffues et aux mares paisibles s'étendant dans cette atmosphère humide, claire et douce, si particulière à ce pays, et dont le caractère mystique explique toutes les visions. Au 2e acte, le spectacle du Burg, avec la Kemenate finement sculptée comme celle de la Wartburg et les terrasses fleuries, ne fut pas moins réussi, et rien n'égalait la profonde impression suggérée par l'adorable intimité de la chambre nuptiale, enluminée comme un grand missel, mais dont toute la splendeur s'atténuait dans la demi-clarté nocturne comme en un sanctuaire de bonheur tranquille et absolu. Impossible de décrire en quelques lignes le spectacle des chœurs dans pareil cadre : une vraie résurrection de quelques-uns des plus impressionnants tableaux de la belle époque chevaleresque du moyen âge ; de plus, dramatiquement et vocalement, la perfection même ; une dignité et une conviction sans égales dans l'attitude ; pour les voix, on ne peut guère imaginer plus de fondu, d'unité et d'ensemble, de nuances et d'expressions, et dans ces conditions, le chœur à 8 parties du 1er acte fut surtout d'un effet délicieux.

Quant aux interprètes principaux, on peut dire qu'en général, ils ont été à hauteur de la tâche, musicalement et vocalement tous excellents. M. Dalmorès, dans *Lohengrin*, s'est révélé acteur et chanteur de premier ordre, ce qu'il avait d'ailleurs fait prévoir dès ses représentations de *Siegfried* à Bruxelles (1904). La langue allemande n'a pas un instant paru le gêner, et il a merveilleusement su mettre en relief avec une grande variété de délicates nuances, toute l'infinie mélodie que comportait son rôle. Son succès personnel, après la représentation, fut d'ailleurs très grand et mérité. A côté de lui, Mme Fleischer-Edel fut une Elsa touchante et vraiment belle dont on n'aurait à critiquer que le costume de cérémonie du 2e acte d'un goût douteux. Le groupe opposé de Frédéric et Ortrude avait comme représentants, M. Dawison, remarquable surtout par sa belle voix et sa diction mordante, et Mme Edith Walker, douée d'une

voix inépuisable et cristalline qu'on aurait désirée plus sombre pour Ortrude ; mais l'artiste a mis dans son jeu tant de conviction et de puissance, qu'elle fit oublier dans l'ensemble et par ses qualités dramatiques ce que sa voix pouvait enlever au caractère obligé du personnage.

Le Roi, M. Hinckley et le Héraut, M. Gleisse, ont donné la perfection. A tous ces éléments un fond orchestral unique où les moindres détails apparaissent dans la lumière qui leur convient, avec l'intensité voulue, pour composer un ensemble d'une harmonie parfaite sous la direction de M. Siegfried Wagner. De telles représentations constituent des révélations, et ce *Lohengrin* qu'on croit si bien connaître fut par ces incomparables interprétations une vraie nouveauté pour tous.

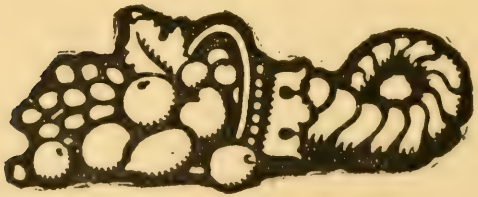
Le *Nibelungen-Ring* et *Parsival* avaient sensiblement gardé la même interprétation que celle d'il y a deux ans, et se sont maintenus au même niveau artistique. Parmi les principaux interprètes de cette année nous citerons particulièrement comme très remarquables et d'ailleurs depuis longtemps stylés à l'école de Bayreuth : Mmes Ellen Gülbranson (Brunnhilde), Fleischer-Edel (Sieglinde), Reuss-Belce (Fricka) ; MM. Burgstaller, rentré en grâce (Siegfried), Briesemeister (Loge) et Breuer (Mime). M. von Bary qui fut, il y a deux ans, un si prestigieux Tristan, a non moins bien personnifié cette fois le Siegmund de la *Walkyrie*, tandis que M. Walter Soomer, malgré de belles qualités, ne pût faire oublier les belles interprétations de Wotan et du Voyageur qui depuis plusieurs années furent incarnés si remarquablement par Theodor Bertram dont on connaît la fin tragique. Sous la direction orchestrale de M. Hans Richter, l'ensemble de ces quatre journées a produit une grande et toujours forte impression.

Quant à *Parsival* ce fut l'admirable couronnement de ces journées et je n'ai plus à faire ici l'éloge d'interprètes de haute valeur tels que : Mme Leffler-Burckhardt (Kundry), MM. Félix von Krauss (Gurnemanz), Rudolf Berger (Amfortaes), Schützendorf-Bellvidt (Klingsor). Parsival c'était le jeune Aloïs Hadwiger de Graz, nature enthousiaste, pleine de juvénile ardeur et de spontanéité et qui sut par une remarquable « évolution scénique » rendre à merveille la transformation psychologique du héros au travers des 3 actes, jusqu'à atteindre à la fin du drame, à la hauteur sacrée convenant au prêtre-roi

du Saint-Graal. Parfois, l'autorité manque encore, rarement cependant, et la voix, sans être d'une grande puissance, porte bien et sonne merveilleusement. Quant aux chœurs, une fois de plus, admirons-en, sans restriction, la suprême beauté, l'attitude vivante, si noble chez les chevaliers du Graal, si enjouée chez les Filles-Fleurs. Comme les années précédentes, l'orchestre était dirigé par M. Carl Muck qui a religieusement conduit son bel orchestre.

Ainsi, prises dans leur ensemble, ces représentations de Bayreuth constituent toujours encore des modèles d'art, où tout peut-être n'est pas parfait, particulièrement en ce qui concerne les costumes, mais où, certes, tous les interprètes apportent le meilleur d'eux-mêmes et la plus profonde conviction au service de chefs-d'œuvre incomparables qu'on entoure ici de la solennité dont ils sont dignes. L'art compris de cette façon est une religion et le théâtre un temple, ce qu'il devrait d'ailleurs toujours être, du moment qu'il a pour objet la représentation du drame supérieur, création de poètes ou de musiciens qui sont des gloires de l'humanité.

Bayreuth, Août 1908. MAY DE RUDDER.



Musique et Musicologie Anglaises

II

QUELQUES LIVRES

ce développement croissant du goût pour les choses de la musique que j'ai signalé dans mes précédents articles correspond naturellement une augmentation appréciable de travaux historiques ou critiques et de publications de toute nature. Ces travaux sont rarement cités ou utilisés au dehors, et c'est grand dommage : car beaucoup sont à recommander pour leur sérieux, leur richesse, les vues ingénieuses ou même les faits peu connus qu'ils contiennent.

Pour n'être point atteints de ce zèle musicologique parfois excessif qu'on observe en Allemagne (où il arrive que les mêmes questions soient remâchées avec une infatigable persistance), les travailleurs anglais abattent énormément de besogne, beaucoup plus qu'un article comme celui-ci ne peut le donner à supposer, et s'intéressent à des questions diverses, parfois inexplorées. De manière générale, on les reconnaîtra pour moins abstrus que la majorité de leurs confrères allemands. Ils ont plus de goût et pour les faits, voire pour l'anecdote, et pour la comparaison. Certes, il arrive

souvent que les chefs-d'œuvre consacrés sont par eux pris comme mesure commune et comme *ultima ratio*. Et, si les théories abstraites, déduites du culte de l'héritage classique, sont parmi eux moins prédominantes, il n'en est pas moins vrai que le ressouvenir des trésors préférés de cet héritage devient parfois importun et engendre quelque dogmatisme. Pourtant, on remarquera souvent une curiosité plus large et des partis pris moins indéracinables. Je ne parle ici, bien entendu, que de la moyenne de la critique d'actualité ; car il est nombre d'esprits hautement doués auxquels ne saurait s'appliquer la généralisation ci-dessus. Parmi eux, je citerai notamment MM. Hadow, Vernon Blackburn, Arthur Symons, un polygraphe qui pratique la critique musicale avec assiduité, et dont il me souvient d'avoir lu des articles fort originaux dans la *Saturday Review* (1), Ernest Newman, et quelques autres dont j'aurai à signaler les travaux aujourd'hui ou plus tard.

Il faut remarquer encore qu'en Angleterre les goûts et les opinions, en matière de musique, procèdent par larges courants, variés certes, mais où manquent les continuels conflits d'œuvres et d'idées qui, mieux que toute chose, contribuent à aiguiser, parfois jusqu'à l'excès, les facultés de discernement et engendrent même une inquiétude, salutaire sans doute en fin de compte, mais sur le moment déconcertante. Cependant, on y est assez franchement sympathique à certains courants nouveaux, et maintes œuvres modernes, avec les idées esthétiques qui en sont l'inévitable cortège, s'y acclimateront bien plus aisément qu'ailleurs.

Il y a déjà longtemps que plusieurs éditeurs anglais se sont mis à publier des collections de monographies qui s'accroissent régulièrement. Telle, par exemple, la charmante *Miniature series of musicians*, de MM. Bell, série d'agréable et utile vulgarisation s'il en fut : de petits volumes à 1 fr. 25,

(1) Tout récemment, il vient d'y reconnaître à M. Paul Dukas une sensibilité communicative qu'il refuse à César Franck, mais accorde à Moussorgsky et à M. Debussy.

joliment reliés et illustrés, fort substantiels pour la plupart. Entre les meilleurs, je signalerai le *Mozart* de M. Ebenezer Prout, le *Beethoven* de M. Shedlock, le *Mendelssohn*, de Vernon Blackburn. Le *Sullivan* de M. Saxe Wyndham est une utile contribution à l'histoire de la musique anglaise au XIXe siècle. Un *Haydn* de M. Runciman vient de paraître.

La série des *Master Musicians*, publiée sous la direction de M. Crowest par la maison Dent, est de format moins réduit ; elle comprend actuellement douze volumes, dont un consacré à Tchaïkowsky par M. Edwin Evans (aîné).

Une autre collection, dont quatre volumes seulement ont paru, s'intitule « La Musique des Maîtres » (*Music of the Masters*, Londres, John Lane). Comme l'indique ce titre collectif, les volumes sont entièrement consacrés aux œuvres sans partie biographique. Deux, *Wagner* et *Elgar*, sont de M. Ernest Newman, de qui j'aurai à reparler plus loin à propos d'un autre ouvrage ; puis viennent un *Beethoven*, de M.Walker et un *Tchaïkowsky*, de M. Markham Lee (1).

La maison Lane publie encore une série consacrée aux musiciens vivants : idée excellente, qui mériterait d'être suivie partout. Avec tout ce qu'ils offrent forcément, par certains côtés, de provisoire, ces brefs volumes sont on ne peut plus utiles. A citer particulièrement les suivants : *Grieg*, par M. Finck ; *Elgar*, par M. Buckley; *Alfred Bruneau*, par M. Hervey (ce volume a le défaut d'être de bout en bout dithyrambique) ; *Debussy*, par Mme Liebich (studieusement puisé aux bonnes sources, et le seul volume qui existe sur le compositeur) ; *Mac Dowell*, par M. Gilman.

Une dernière collection, la *New Library of Music*, inaugurée sous la direction de M. Newman par la maison Methuen, dépasse de beaucoup les limites de la vulgarisation. Elle comprendra, en gros in-octavo, non seulement des biographies critiques, mais des monographies d'esthétique ou d'histoire. Elle commence avec le *Hugo Wolf*, de M. Ernest Newman, œuvre de critique avertie et d'esprit judicieux, où

(1) On sait qu'en Angleterre, le culte de Tchaïkowsky est poussé jusqu'à un degré surprenant. Aussi trouvera-t-on sur le compositeur nombre de travaux : dans la *Miniature Series*, une biographie de M. Markham Lee ; ailleurs, la traduction de la grosse biographie par Modeste Tchaïkowsky, etc...

d'intéressantes généralités s'entremêlent à l'étude minutieuse des compositions de Wolf.

Très épris de son sujet, M. Newman n'a peut-être pas tout à fait évité ce léger excès d'éloges qui s'observe dans presque toutes les biographies d'artistes (et surtout dans les meilleures), reste l'inévitable conséquence de la conviction qui seule justifie l'entreprise d'un tel travail, mais a plus de portée ici que dans un ouvrage élémentaire. Il n'en reste pas moins vrai que son livre est persuasif autant que sagacement conduit ; la lecture en offre maint thème à réflexions intéressantes.

J'ai remarqué que les caractères distinctifs des mélodies de Wolf, tels que les reconnaît M. Newman, offrent avec ceux des mélodies de Moussorgsky plus d'une analogie singulière : la variété de ses motifs d'inspiration, sa capacité de « trouver pour chaque poème une expression musicale si poignante et si vraie qu'elle paraît la seule possible » (p. 153), les faits « qu'il tirait du poème jusqu'aux moindres détails de sa musique » (p. 156), n'avait aucun procédé routinier (p. 176) et « se refusait à écrire une seule mesure qui n'eût point sa justification dans les paroles » (p. 185), tout cela ne semblerait-il pas faire de lui un frère d'armes de celui qui composa la *Chambre d'Enfants*, *Savichna*, *l'Orphelin* et la *Berceuse du Laboureur ?* Or, mis à part qu'on peut tenir pour assuré que Wolf ne connut point les œuvres de Moussorgsky, rien de plus dissemblable, comme esprit et comme matière, que les productions des deux compositeurs. Si un pareil travail ne devait excéder grandement les limites du présent article, j'aimerais à montrer quelles intéressantes conclusions esthétiques pourraient résulter d'une comparaison où, en ce qui concerne Wolf, les excellentes analyses de M. Newman seraient fort utiles.

Ce printemps, le professeur F. Niecks a publié un important volume intitulé : *Programme-music in the last four centuries* (*La Musique à programme du* XVIe *au* XIXe *siècle*, Londres, Novello). Le principe directeur en est quelque peu

surprenant : l'auteur, en effet, admet que toute musique expressive, toute musique non purement formelle, est musique à programme (pp. IV et 536) ; Brahms lui-même est étudié comme compositeur de musique à programme (pp. 447 sq.) M. Niecks nous prévient dès sa préface qu'il n'entreprendra aucune discussion esthétique (et comment le faire en partant d'une définition comme celle qu'il propose ?) Son ouvrage reste un simple énoncé historique, compilé avec assez de soin et formant un répertoire assez commode à plus d'un égard, en dépit des quelques lacunes et erreurs inhérentes à ces vastes travaux encyclopédiques, surtout lorsqu'ils sont l'œuvre d'un seul (1).

M. Niecks n'est point le seul, en Angleterre, à s'occuper de cet épineux problème, et à avoir remarqué combien il intéresse l'évolution actuelle des tendances musicales, combien peu il a été étudié jusqu'ici. En fait, les contributions des auteurs anglais à la littérature du sujet en constituent une fort importante partie. Rien de meilleur n'a été écrit que l'essai de M. Newman (dans son volume *Musical Studies*) que l'article *Programme-Music*, par M. Frédéric Corder, dans le Dictionnaire de Grove. Et si M. R. Streatfield (*Modern Music and Musicians*, Londres, Macmillan), base sa fervente défense du principe de la conduite poétique sur une définition non moins vague, sur des considérations tout aussi flottantes que celles de M. Niecks, il faut reconnaître un réel intérêt aux écrits de M. William Wallace (un compositeur en même temps qu'un critique). Après un intéressant essai sur le *champ de la musique à programme* (*Proceedings of the Musical Association*, 1899), M. Wallace publie un assez copieux ouvrage intitulé « *Le Seuil de la Musique* » (*The Threshold of Music*, Macmillan, 1908). Il y attribue un rôle prépondérant dans la conception moderne de la musique aux facultés intellectuelles, et prévoit — mais ceci n'est plus du ressort de la musicologie — un temps « où l'humanité

(1) Par exemple, parlant des *Années de Pèlerinage*, de Liszt, M. Niecks semble prendre l'argument « *De l'expression romantique et du Ranz des Vaches* » pour un commentaire de l'*Eglogue* (p. 292), appelle M. Debussy, « Charles » (p. 367), l'*España*, de Chabrier, « *Rapsodie Espagnole* », et donne une liste entièrement fausse des pièces composant les *Tableaux de l'Exposition*, de Moussorgsky (p. 418).

trouvera dans la musique un principe sur quoi se pourra baser une plus ample interprétation de l'existence (1) ».

En vérité, si l'on pouvait résoudre ce problème des éléments de l'expression musicale, toutes les discussions esthétiques s'éclaireraient singulièrement, à moins même de s'évanouir en fumée. On ne peut donc que féliciter tous ceux qui s'efforcent d'en dégager les inconnues, fût-ce, comme M. Joseph Goddard (*The deeper sources of beauty and expression in Music*, Londres, W. Reeves), de manière abstruse, au point de rebuter tout d'abord le lecteur. M. Goddard, dont les idées ne semblent pas toujours très claires et dont le style est touffu à l'excès, fait nombre d'observations intéressantes encore que pas toujours assez coordonnées. Le point essentiel de sa théorie, c'est la corrélation entre le sens musical d'une part, les sens visuel et musculaire de l'autre (Chapitre VI) ; une autre thèse curieuse étant que la sensibilité aux distinctions de timbre est la base de notre sentiment mélodique et harmonique. Il est à désirer que M. Goddard poursuive ses études, en en clarifiant quelque peu les résultats.

Une autre contribution, fort lucide celle-là, a paru dans le dernier recueil des *Proceedings of the musical Association* (1907) (2) ; elle s'intitule *The emotional appeal in instrumental music* et a pour auteur le Dr Yorke Trotter. Partant du principe que la musique a deux éléments, le rythme et le son ; que le mouvement rythmique est un procédé d'expression instinctif chez l'homme, tandis que le son cause tout naturellement un plaisir sensuel, M. Yorke Trotter reconnaît à la musique le pouvoir de provoquer un état d'émotivité plutôt que des émotions déterminées. En ce qui concerne l'application de cette thèse à la musique à programme, M. Yorke Trotter déclare que, là où il y a programme explicite, « la musique n'affecte point directement la sensibilité de l'auditeur, mais doit beaucoup de sa puissance à la nature du sujet à illustrer ». Mais il reconnaît d'autre part que « beau-

(1) Il serait intéressant de comparer les idées contenues dans la conclusion de cet ouvrage avec celles qui se dégagent du volume de M. Bazaillas, *Musique et Inconscient*, publié à peu près à la même époque. (Paris, Alcan, 1908).

(2) Ce m'est une occasion de signaler ici tout particulièrement ces annuaires, où les communications des membres sont publiées *in extenso* avec les discussions qui les suivent. Ils forment une précieuse bibliothèque musicologique contenant aussi des illustrations documentaires.

coup de musique dite à programme n'a rien qui la distingue de la musique absolue ». Par là, il ramène à leurs justes proportions les thèses trop généralisatrices du genre de celle de M. Niecks.

Un autre ouvrage d'esthétique appliquée que j'ai lu non sans intérêt est *The rhythmic conception of Music* de Mme Margaret Glyn (Longmans Green). Il me paraît plus général que ne l'indique le titre, car, partant du principe que le rythme est l'élément essentiel de la musique, il a pour objet de protester contre les restrictions d'une esthétique trop formaliste et d'affirmer l'impossibilité d'une signification intellectuelle de la musique. C'est, en somme, avec une tendance plus compréhensive et maints correctifs, une théorie assez analogue à celle de Hanslick. On y relève certaines affirmations imprudentes (toujours sur le dangereux terrain de la musique à programme, avec l'évolution des formes qui en est la conséquence) ; par exemple, qu'il n'y a aucune preuve du fait que Beethoven, en composant, pensait à quelque donnée poétique (p. 121) ; ou que Wagner, le premier, en finit avec le style du développement strict (pp. 114-115). Mais l'ensemble, je le répète, n'est point sans valeur.

J'ai tenu à m'arrêter quelques instants sur ces travaux d'esthétique récemment parus en Angleterre, parce qu'il me semble que de telles recherches attestent d'une manière singulièrement convaincante la qualité de l'intérêt qu'on porte, en ce pays, aux choses de la musique. Je regrette seulement d'avoir dû le faire un peu à bâtons rompus, au hasard des livres reçus. Du moins ce qui vient d'être dit suffit-il à montrer l'intérêt qu'offrirait une étude moins sommaire.

Il me reste à parler d'un ouvrage capital, le meilleur qui existe du genre : *Le Dictionnaire de la Musique et des Musiciens*, de Grove (Macmillan), dont une nouvelle édition, publiée sous la direction de M. Fuller-Maitland, est actuellement presque terminée (quatre volumes sur cinq ont paru). Ce dictionnaire encyclopédique, biographique et technique est un superbe exemple du sérieux et de la conviction que

les musicologues anglais apportent à leurs travaux, et constitue un élément indispensable de toute bibliothèque musicale. Certes, les défauts n'y manquent pas, car aucun ouvrage de cette sorte ne peut être parfait. Mais ils sont peu de chose au prix des qualités excellentes qu'on y remarque, et il faut louer à peu près sans réserve le nombre, l'exactitude et la richesse des articles qu'il contient.

Il est l'œuvre de quelque cent collaborateurs dont chacun signe ses articles. Parmi eux, je relève notamment les noms de MM. Granville Bantock, F. Corder, Dannreuther, Dent, F.-G. Edwards, E. Evans, Hadow, Robin Legge, H. Parry, Shedlock. Au nombre des collaborateurs étrangers sont : Spitta, H. Imbert, Thayer, F. Pohl, MM. Kutferath et Adolphe Jullien. Il résulte de cette répartition du travail que, si plus d'un article est en lui-même tendancieux, l'ensemble du dictionnaire l'est beaucoup moins. Rien de plus propre à égarer le lecteur que tel dictionnaire de musique, fort répandu, dont toute la partie analytique n'est guère que l'illustration ou plutôt l'affirmation d'une théorie *a priori*. Le dictionnaire idéal serait celui qui ne contiendrait rien, absolument rien de discutable; donc, des faits ou des vérités acquises, à l'exclusion de toute opinion personnelle — à moins, encore, de présenter sans partialité, sur tous les points, le pour et le contre. Est-il nécessaire d'ajouter qu'un pareil dictionnaire est parfaitement utopique ! Il est évidemment impossible d'empêcher les collaborateurs de celui qui nous occupe d'affirmer leurs opinions : de dire, l'un, « qu'aujourd'hui, l'absence de tout plan saisissable semble être considéré comme essentiel au succès d'une composition » (article *Symphonic poem*) ; l'autre, que les *lieder* de Liszt sont la plus significative partie de son œuvre et probablement la seule que le temps puisse épargner (article *Liszt*) ; un troisième, que les compositions de Chabrier sont dénuées de spontanéité (article *Chabrier*), etc... A Dieu ne plaise que j'aie l'intention de combattre ici ces opinions, prises comme exemples, par d'autres opinions. Mais je voudrais signaler le danger qu'elles présentent une fois placées ainsi dans un ensemble qui a l'autorité particulière d'un ouvrage de référence. Si d'autres collaborateurs avaient été chargés de rédiger les mêmes articles, peut-être y aurait-on lu tout le contraire — et voilà, je

pense, une critique que ne devrait mériter aucun dictionnaire.

Pour en finir avec les quelques observations spéciales que me suggère l'ouvrage de Grove, il faut signaler la disproportion qui existe par exemple entre les articles *Beethoven* (60 pp.), *Mendelssohn* (65 p.), *Schubert* (55 pp.), soit pour chacun, vu le format, la matière d'un volume moyen, et l'article J.-S. Bach (7 pp.) Il y a bien aussi quelque arbitraire dans le choix des contemporains cités : ainsi l'attribution d'une colonne entière de biographie à telle pianiste de talent honorable, mais de personnalité insignifiante, a quelque chose d'excessif, quand maint autre interprète plus célèbre et plus intéressant n'est même pas nommé (1).

Mais tout cela n'est que bagatelles au prix de tout ce par quoi le dictionnaire se recommande. Parmi les meilleurs articles que j'ai remarqués, je citerai seulement les suivants : *Berlioz*, par M. Hadow ; les trois grandes études sur *Beethoven*, *Mendelssohn* et *Schubert* ainsi que celle sur l'*Orgue*, par Grove ; les érudites notices sur *la Sonate* et la *Symphonie*, par M. Parry ; l'historique de diverses sociétés ou entreprises de concerts, d'écoles et de conservatoires anglais ou étrangers (*passim*, auteurs divers) ; la description sommaire de bibliothèques et collections (*Libraries and Collections of Music*, par M. Krehbiel) ; les excellentes notices sur les musiciens russes par Mme Newmarch ; l'article *Song* (*chanson*), par Mme Edmond Wodehouse, qui est exceptionnellement bien fait, traite en 80 pages de la chanson populaire et du lied dans tous les pays d'Europe, et constitue, avec sa richesse en faits et en bibliographie, le type achevé d'un article de dictionnaire.

La nouvelle édition montre nombre d'améliorations d'ordre pratique : les renvois d'un article à l'autre sont plus nombreux, les catalogues d'œuvres plus systématiques. Enfin, on y a admis les renseignements relatifs à la période d'avant 1450, qui ne figuraient pas dans la première. J'ai remarqué la disparition d'un important article encyclopédique sur les *Ecoles de Composition* (*Schools*) qui, surtout revisé et complété, aurait, je pense, mérité d'être conservé. En somme, ce dictionnaire, assez pratique pour les amateurs

(1) Ainsi j'ai cherché en vain le nom de M. Francis Planté, pour trouver, en fin de compte, une notice relative à un François Planté, pianiste aussi, qui serait mort à Périgueux, en juillet 1898 (d'après M. Pougin, paraît-il).

et assez scientifique pour les professionnels, conçu dans un esprit large et compréhensif, fait le plus grand honneur à la musicologie comme à la librairie anglaises.

Je mentionnerai pour finir, un important volume de M. Tobias Matthay sur la technique du piano, *The act of touch* (Longmans Green). L'auteur y préconise un entraînement coordonné des facultés mentales et des facultés musculaires comme seul capable d'enseigner à produire à volonté de beaux effets sonores, tout en développant, avec la technique, le sentiment esthétique. Ce que le livre peut offrir d'ardu est amplement contrebalancé par les tables et résumés analytiques très clairs, comme par la publication simultanée d'un volume plus élémentaire, sorte de « livre de l'élève » intitulé *First principles of pianoforte playing*. La substitution d'une méthode rationnelle aux habitudes routinières est trop désirable pour que tout livre capable de la hâter ne soit pas bien accueilli. Et il me paraît que celui-ci est bien conçu, que l'étude en doit donner d'appréciables résultats.

M.-D. CALVOCORESSI.

LE MOIS

BIBLIOGRAPHIE

Les Musiciens célèbres : BOIELDIEU par Lucien Augé de Lassus.

Il est difficile d'écrire un livre définitif sur Boieldieu. Ses œuvres disparaissent du répertoire, surtout en France et même à Rouen. Les partitions manuscrites ont été, la plupart du moins, égarées ; on ne possédait encore aucun renseignement sur certains ouvrages ; d'autre part, il paraît difficile de réunir les lettres de Boieldieu dispersées dans des collections particulières ou perdues sans doute en assez grand nombre.

Aussi les biographes de Boieldieu (Réfuveille, Héquet, Henry de Thannberg, etc.) se sont-ils complus au récit d'anecdotes nombreuses, présentées avec des variantes de détails et de chronologie qui suffiraient à les rendre suspectes. M. Arthur Pougin avait dans une substantielle biographie (1875) discuté bien des points de la légende, rectifié mainte erreur, et surtout apporté quantité de documents inédits. Quelques publications documentaires sur les manuscrits et la correspondance de Boieldieu, des études particulières sur sa formation musicale, sur la période de Russie la moins connue, sur l'opéra-comique aux XVIIIe et XIXe siècles permettraient sans doute d'écrire un

ouvrage complet, d'une information sûre et d'une lecture agréable.

Le petit volume de M. Augé de Lassus se présente comme un recueil de toutes les anecdotes contées sur Boieldieu. On y retrouve toutes celles recueillies par Henry de Thannberg dans la brochure intitulée *le Centenaire de Boieldieu*, brochure qui n'est cependant pas mentionnée dans la très sommaire bibliographie de la page 125. M. Augé de Lassus en ajoute quelques autres sur les *Voitures versées* et la *Vestale* par exemple (souvenirs de l'acteur Vedel). La chronologie des fuites ou « fugues » de Boieldieu vers Paris est incertaine ; cependant il semble bien que l'épisode poétique et charmant raconté par J. Janin perd toute vraisemblance si on le place après les concerts donnés par Boieldieu à Rouen (1). C'est « le petit Boiel » fuyant la Maîtrise et le redoutable Broche, qui dormit dans la maison du berger et non le jeune virtuose-compositeur de 20 ans.

La *Dot de Suzette* fut-elle représentée le 5 septembre 1795 (p. 21) ou le 6 septembre 1798 (p. 126) ? il faudrait choisir entre la version Fétis et la version Pougin. Est-il exact d'autre part que Jean de Paris ait dépouillé Télémaque d'une grande partie de sa musique (p. 44) et surtout que « dans l'espace de 29 jours la *Dame Blanche* ait été enfin écrite, apprise, répétée et représentée » (p. 72) ? On peut douter de l'authenticité de ces anecdotes comme de celle de beaucoup d'autres.

M. Augé de Lassus analyse plusieurs livrets de Boieldieu et surtout la *Dame Blanche*. Ces poèmes offrent peu de mystère, et pourtant le style de M. de Lassus est si contourné, si riche en inversions et en tournures apprêtées que les sujets les plus clairs et les plus simples en deviennent obscurs et compliqués. Nulle forme ne convenait moins à l'étude d'un homme et d'un musicien absolument naturels. Il semble d'ailleurs que l'auteur ait prévu ce reproche possible en écrivant : « Son art est simple et, très souvent du moins, nous sommes compliqués » (p. 120). Les dernières pages et quelques autres çà et là dans le volume sont les meilleures. L'art de Boieldieu « sain..., sage..., un peu bourgeois..., gracieux, un peu fragile..., art dont la qua-

(1) Sur les dates de ces concerts on pourra consulter, dans le *Précis analytique des travaux de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen pendant l'année* 1907-1908, qui paraîtra en 1909, le discours de réception de M. H. de la Bunodière.

lité suprême est le sourire... » se trouve caractérisé en termes assez heureux dans cette conclusion.

L'esthétique de Boieldieu à tout prendre est assez simple, comme celle des auteurs d'opéras-comiques ; il l'a résumée ou à peu près dans ce passage d'une lettre à M. Bernard, directeur de l'opéra-comique (22 novembre 1827): «... sans trop sacrifier à la mode, il faut faire cependant quelque chose pour elle. Si l'on n'eût pas agi ainsi de tout temps nous en serions encore à la musique de Lully (1)... » Il n'en serait pas moins intéressant de comparer son style à celui de ses prédécesseurs français ou italiens du XVIIIe siècle et du début du XIXe siècle.

Le secret du progrès artistique de Boieldieu est dans sa courtoise rivalité avec Rossini, Rossini qu'il affectionnait et admirait beaucoup. «... Nous voisinons toujours et plus je le connais, plus je m'y attache. Il est très bon enfant et en prenant son parti sur des petits manques de formes, il est d'un caractère égal et commode (2) ». (Lettre à Turcas. Paris, 10 juin, sans doute 1827).

Déjà, avant la venue de Rossini en France,Boieldieu avait subi son influence et d'autant mieux soigné son *Petit Chaperon rouge* qu'il redoutait plus la comparaison avec les œuvres du jeune Maître de Pesaro. A la dernière page du manuscrit on peut encore lire, malgré les ratures : « Fin du sacré opéra qui m'a donné tant de mal », puis, une ligne au-dessous : « Enfin, il est fini ! » et, encore une ligne au-dessous : « Fin de l'opéra » (3).

Après la représentation du *Barbier de Séville* à l'Odéon, à propos des *Trois Genres*, prologue qu'il avait écrit en collaboration d'Auber pour l'inauguration de l'Odéon comme scène lyrique, Boieldieu écrivait à son ancien élève Boilly (Paris, 10 mai 1824): «... On me dit que sans imiter Rossini, ce que je me garderai bien de faire, et pour cause, ces nouvelles compositions, toutes légères qu'elles sont, ont du chant, du brillant d'orchestre et une déclamation assez juste. Si je puis toujours réussir à réunir ces avantages, je crois que notre public s'en contentera, car il ne faut pas le faire plus exigeant qu'il n'est. Je m'aperçois même tous les jours qu'il n'aime la musique de

(1 et 2) Catalogue d'autographes, Charavay. — Lettres inédites.

(3) Un regard sur l'œuvre d'Adrien Boieldieu, par M. l'abbé Bourdon. (*Précis analytique des travaux de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen pendant l'année* 1906-1907).

Rossini que faite par lui, parce que, au fait, lui seul sait manier ce genre avec franchise (1).»

C'était assez bien se connaître et se définir.

PAUL-LOUIS ROBERT.

Je serais très reconnaissant à ceux qui posséderaient des documents inédits, lettres, partitions de Boieldieu, ou des renseignements sur le séjour de Boieldieu en Russie, de bien vouloir me les communiquer. (Rouen, 8, rue Daliphard).

P.-L. R.

L. DANION. — *La Musique et l'Oreille*, 1 vol. in-16, (429 p.) Paris, Fischbacher, 1907.

L'auteur de ce livre se recommande par sa bonne humeur. Il l'a écrit contre les partisans de ce qu'il appelle « la musique de l'avenir dans laquelle à l'entendre, les dissonances sont appelées à dominer de plus en plus. Mais s'il est convaincu de l'excellence de sa cause, il ne se fâche nullement contre son adversaire. Ajoutons qu'il recourt pour défendre ses thèses à des arguments spéciaux. Il s'appuie sur la longue souveraineté de la monodie pour en conclure que la musique où l'on entend plusieurs airs à la fois n'est point faite pour l'oreille humaine. Il admet l'accommodation de cette oreille, la possibilité de la plier à de nouveaux jougs : mais il s'effraie de ce que l'on s'apprête à exiger d'elle. Entre temps M. Danion nous apprend que la nature l'a doué de facultés d'invention musicale assez riches et qu'il improvise d'une façon point du tout médiocre : ce n'est nullement pour se faire valoir qu'il nous avoue ce don, mais pour donner crédit à ses remarques sur l'improvisation, remarques justes et fines dans leur ensemble.

Bref le présent ouvrage est à lire. Il est d'un auteur prolixe, verbeux, ami des phrases longues... Mais cet auteur a beaucoup lu, pas mal retenu, passablement réfléchi. L'ouvrage d'ailleurs malgré son excessive longueur se lit facilement et non sans plaisir.

L. D.

(1) Catalogue d'autographes, Charavay. — Correspondance inédite.

Schubert, par L.-A. BOURGAULT-DUCOUDRAY, *Biographie critique*, illustrée de douze reproductions hors texte.

Dans la série des *Musiciens célèbres*, publiée par l'éditeur Henri Laurens, le volume présent figure incontestablement avec honneur. L'auteur sympathique et érudit y parle un langage enthousiaste, débordant de lyrisme, mais que les œuvres immortelles du compositeur viennois expliquent grandement. En parler avec froideur serait d'ailleurs impossible : Schubert s'adresse continuellement au cœur ; c'est par le cœur qu'on le comprend et qu'on le juge. Or Bourgault-Ducoudray est de ceux qui, au su de tout le monde, en ont beaucoup, il est donc plus apte à être le biographe de Schubert que personne autre, et il est donc tout naturel qu'en écrivant son ouvrage, il se soit laissé inspirer principalement par les sentiments.

Dans la partie biographique proprement dite, qui suppose la connaissance de la vie du compositeur d'après ce qu'en ont écrit Barbedette, Mme Audley, Mme Maurice Gallet, ou l'Anglais Grove ou l'Allemand Dr Kreissle, Heuberger, etc., Schubert apparaît sous un jour nouveau. Bourgault-Ducoudray extrait de sa correspondance et de son journal des passages qui décèlent un penseur, voire même un poète.

« O imagination, — s'écrie-t-il par exemple, — source insondable où viennent s'abreuver à l'envi l'artiste et le savant ! O bien, que si peu connaissent et honorent, reste au milieu de nous, pour nous préserver des fausses lumières, des spectres trompeurs qui n'ont ni chair, ni sang ! »

Cette glorification absolue d'une faculté à laquelle on attribue généralement au contraire tant d'influence malfaisante, est un véritable trait de génie; car c'est effectivement l'imagination qui éclaire la curiosité du savant et qui le pousse aux recherches les plus ardues, auxquelles il renoncerait sans ses excitations. Elle lui fait entrevoir le but qu'il doit atteindre ; elle lui fait deviner les liens secrets qui existent entre les événements, au prime abord les plus éloignés les uns des autres ; elle anime les objets et les fait parler ; elle met le savoir sur la piste des vérités inconnues.

En tout cas, c'est grâce à son imagination que Schubert a créé ses « Lieder » les plus parfaits. Si la variété, la richesse, la chaleur et la profondeur de ses mélodies se rencontrent chez

d'autres compositeurs aussi, cependant aucun n'a la faculté de donner une impression musicale à un si haut degré saisissante que lui, à l'aide de ses trouvailles d'accompagnements qui forment un fond explicatif derrière les lignes mélodiques du chant, tantôt en les faisant ressortir par leur retenue significative, tantôt en les colorant ou en les rendant incandescentes par leur caractère et leurs accents dramatiques et pittoresques. C'est dans son imagination qu'il reconstitue la tragédie du *Roi des Aulnes,* le monologue prononcé au milieu d'un orage de « La jeune religieuse », la scène où Marguerite raconte, en faisant tourner son rouet, les affres de son cœur. Il parvint ainsi à produire ces merveilles de l'art musical qui ne périront qu'avec la disparition de notre planète ; il su matérialiser ainsi par la musique le tréfonds de la subjectivité d'un Goethe ou les contours indécis des êtres surnaturels eux-mêmes.

C'est dire qu'à l'aide de son imagination Schubert, à côté de la nature réelle, en crée une autre non moins vivante et non moins logique que la première, dont elle est le reflet sonore. De là ces évocations géniales des bruits familiers, — dn'u moulin par exemple, — des faits et gestes des animaux, — de « la truite » entre autres, — et même de l'âme des choses, — rappelons-nous « Son image » !

« Quelle simplicité dans ce lied et quelle profondeur ! — s'écrie Bourgault-Ducoudray. Il se compose de deux courtes phrases, et le début de la première est un simple « unisson ». Pourtant, il ouvre à notre imagination des perspectives infinies, en évoquant tout un monde de regrets et de lointains souvenirs. Cette musique si « vécue » nous fait revivre notre propre existence et se fixe en nous, pour y demeurer à jamais. Elle porte au plus haut degré l'empreinte de Schubert, sans ressembler pourtant à rien de ce qu'il a écrit. Avec autant de sûreté qu'il décrit les sensations du monde extérieur, ce grand magicien pénètre dans les intimes profondeurs de notre être. »

(Paroles justes qui confirment l'appréciation de mon pauvre ami Sully-Prudhomme, disant que la musique allait au delà du domaine de la poésie).

L'auteur de la biographie réunit en neuf groupes les 636 mélodies de Schubert, d'après les poètes des paroles ou les cycles qu'elles forment : lieder d'après Schiller, Goethe, Walter-Scott, Ossian, les chants sacrés d'après différents auteurs,

La belle Meunière, Le voyage d'hiver et *Les Chants du Cygne.* Il ajoute qu'outre ses lieder à une voix, il y a une cinquantaine de chœurs pour voix d'hommes avec ou sans accompagnement, et une vingtaine de compositions chorales pour voix mixtes dont quelques-unes avec accompagnement d'orchestre.

Dans le chapitre consacré à l'analyse des œuvres instrumentales, Bourgault-Ducoudray s'extasie avec raison au sujet des beautés de la dernière des dix symphonies de Schubert, la symphonie en *ut majeur*, du quintette avec deux violoncelles et du *Divertissement à la hongroise* pour piano à quatre mains. Seulement à propos de cette dernière œuvre, il commet une hérésie en adoptant l'opinion fantaisiste de Liszt.

« Chacun connaît le coloris étrange de la musique des Tsiganes. De nombreuses migrations de ce peuple nomade — quasi sauvage — venues de l'Inde, furent bien reçues en Hongrie et s'y établirent. Leur génie musical plut tellement aux habitants de ce pays que la musique hongroise s'est modelée sur celle des Tsiganes et s'est en quelque sorte identifiée avec elle. »

J'ai démontré, à cette place même, l'inanité de cette théorie que M. Albert Soubies récuse aussi dans son *Histoire de la musique hongroise.* D'ailleurs la différence entre les compositions « à la hongroise » de Schubert et les « Rhapsodies » de Liszt éclaircit mieux la question que toute explication. Le premier se contente de l'emploi des éléments de la musique hongroise, tandis que le second se préoccupe surtout de l'interprétation des Tsiganes. Telle est la cause de la diversité des compositions hongroises de Schubert et de Liszt. Bourgault-Ducoudray croit d'ailleurs que la palette de l'auteur du « *Roi des Aulnes* » eût été « plus riche encore en couleurs variées s'il eût connu l'application de l'harmonie aux modes multiples, — diatoniques et chromatiques, — de la musique orientale. » Assertion quelque peu hasardeuse car la musique de l'Extrême-Orient n'est pas compatible avec notre système de gammes diatoniques et chromatiques — ni ses « modes multiples » au surplus qui ne peuvent être que des bruits nuancés plus ou moins sonores et agréables comparativement à nos intervalles mathématiquement fixés. Il y a une petite erreur du reste aussi dans la note qui accompagne

la mélodie *L'Atlas* (page 80). La seconde n'est pas mineure dans le mode dorien.

On apprend du livre de Bourgault-Ducoudray avec étonnement que « Schubert n'a pas écrit moins de dix-huit ouvrages pour la scène. » Mais il remarque ensuite que Schubert « ne *vivait* pas assez son sujet et ne s'assimilait pas assez le caractère de ses personnages. »

« Les œuvres dramatiques de Schubert — poursuit l'auteur, — sont demeurées enfouies dans la poussière des bibliothèques, bien qu'elles renferment de radieuses beautés. Il serait facile d'en extraire des morceaux détachés, même des scènes complètes qui, exécutées dans les concerts, ne manqueraient pas de rencontrer de chauds admirateurs. »

En abordant le dernier chapitre où il passe en revue la musique religieuse de Schubert, Bourgault-Ducoudray cite avec beaucoup d'à-propos cet aveu de l'immortel compositeur : « Jamais je n'aborde un sujet sacré, si je ne me sens entraîné par un élan de piété irrésistible. » Voilà une parole de compositeur consciencieux et honnête que l'on peut recommander aux méditations des musiciens du présent et de l'avenir ! Grâce à cette pureté et à cette sincérité de son inspiration, Schubert a écrit six messes. « Celle en *la bémol* (composée de 1819 à 1822) et celle en *mi bémol* contiennent des pages impérissables. Quand on ne les a pas lues, on ne connaît pas Schubert tout entier : son génie s'y révèle par des accents très particuliers et non moins profondément expressifs que ceux de ses lieder les mieux inspirés. Presque toujours les moyens qu'il y emploie, pour exprimer sa foi débordante, sont d'une extrême simplicité; leur effet est d'autant plus « prenant » qu'ils nous mettent directement en contact avec une émotion et une piété sincères. »

On ne saurait mieux dire et il m'est aussi on ne peut plus agréable de citer ce passage de la « Conclusion » du livre de Bourgault-Ducoudray :

« Pauvre Schubert ! Ta gloire, tu l'as bien payée par des déceptions cruelles et de rudes privations ; mais tu l'as pleinement conquise. Pas une de tes notes qui ne soit gravée luxueusement ! Pas un de tes autographes qu'on ne se dispute à prix d'or. Si tu avais pu prévoir ta renommée mondiale et escompter la valeur de tes innombrables manuscrits, que de

repas succulents tu aurais pu offrir à tes amis, à ces amis si chers que, pour faire avec eux vie commune et partager leur sort, tu n'as dîné parfois qu'avec une tasse de café au lait et des biscuits !

« Tu as eu raison, Schubert, de préférer à tout les faveurs de la Muse. Ta vie n'a été qu'un long tête-à-tête avec elle, et rien n'a pu te distraire de la tâche si douce d'écrire les chants qu'elle te dictait ! »

La biographie de Schubert se résume donc dans ces quelques mots : aimer d'amour et d'amitié, et travailler ! Pour le comprendre, Bourgault-Ducoudray a écouté surtout son cœur. Félicitons-l'en dans cette époque d'égotisme et de veulerie générale, comme nous félicitons aussi la capitale de l'Autriche d'avoir doté l'art musical d'un génie pareil. Il y en a de plus parfaits et de plus grands, mais aucun n'est plus sympathique à l'Humanité tout entière que son fils aux traits si lourds et aux sentiments si tendres, qui, pour prolonger au delà de la tombe sa modestie touchante, n'avait qu'un désir en mourant : être enterré auprès de Beethoven ! N'ayant pu jamais se joindre dans la vie, ils rêvent maintenant ensemble leur sommeil éternel plein d'harmonies, de bonheurs réalisés, d'idéals atteints !

A. DE BERTHA.

Library of Congress. — Dramatic Music. — Catalogue of full Scores, compiled by O. G. Th. Sonneck, chief of the division of Music. — In-8°, 170 pp. — Washington, Government printing office, 1908.

La bibliothèque du Congrès à Washington peut être considérée comme un établissement modèle. Luxueusement installée dans un vaste édifice, elle réalise une harmonie parfaite dans ses services. La salle de travail y est placée au centre de figure de la construction, de façon à ce que les transports de livres s'effectuent sur le minimum de distance, et les divers départements administatifs se groupent méthodiquement au mieux des intérêts confiés à chacun d'eux (1).

(1) On consultera sur ce point le très intéresssant : *Report of the Librarian of Congress, and Report of the Suprintendent of the Library Building and Grounds*, de MM. Herbert Putnam et Bernard Richardson Green, Washington, 1907, in-8°, 167 pp.

L'importance considérable de la « division of Music » de cette bibliothèque vient de nous être révélée par le catalogue spécial récemment publié à Washington par notre collègue *M. Sonneck*.

On peut y constater avec quelle persévérance et quelle méthode l'administration s'est appliquée à enrichir le fonds de la musique dramatique. Le catalogue de M. Sonneck inventorie, en effet, les partitions d'opéras acquises de 1902 à la fin de 1907. En 1902, ces partitions ne dépassaient pas une soixantaine ; en 1908, on compte environ 360 auteurs d'ouvrages lyriques, dont certains sont représentés par plus de 20 compositions.

On a commencé de la sorte la constitution systématique d'une manière de « Corpus » de la musique dramatique, collection d'autant plus précieuse aux chercheurs qu'elle est, pour ainsi dire, actuellement unique au monde.

Washington possède, dès à présent, un admirable instrument de travail, et le dépôt américain, par sa richesse et son étendue, peut exciter l'envie de bien des capitales européennes.

Du côté de l'opéra ancien, il reste encore beaucoup d'acquisitions à réaliser, malgré que les XVIIe et XVIIIe siècles italiens, français et allemands figurent déjà avec leurs ouvrages les plus significatifs. Ici, on se heurte à de multiples difficultés, rareté des œuvres, prix excessif qu'elles atteignent dans le commerce, et, à cet égard, rien n'est plus édifiant que la lecture des catalogues des librairies spéciales : Liepmannssohn, Ellis, Hiersemann, Baer, etc. Comme il importe, avant tout, de gagner du temps, on s'est placé plutôt à un point de vue d'enseignement et d'investigation scientifique, qu'à un point de vue de curiosité et de bibliophilie. Aussi, lorsqu'on ne peut se procurer les éditions originales, il est suppléé à leur absence par la copie, ou par la reproduction photographique de partitions appartenant à de grandes bibliothèques d'Europe, telles que les bibliothèques de Berlin et de Vienne, le Britisch Museum, la bibliothèque du Conservatoire de Paris, etc.

L'ordre adopté dans le catalogue est strictement alphabétique, et une heureuse disposition typographique, obtenue par l'emploi de deux caractères différents, sépare très nettement l'énoncé du titre des ouvrages des indications bibliographiques.

L. DE LA LAURENCIE.

RICHARD WAGNERS PHOTOGRAPHISCHE BILDNISSE, *mit einem Vorwort von*, A. Vanselow. (Munich, Bruechmann, in-12 ; 3 mk.)

La photographie et les procédés mécaniques de reproduction, permettent aujourd'hui de donner à l'iconographie une place importante dans l'illustration. Ce qui était jadis un luxe de bibliophilie, devient maintenant une facilité pratique. La musicologie gagnera beaucoup à l'emploi de ces *monographies iconographiques*, où le document n'est plus employé comme un ornement, comme une illustration, mais se suffit à lui-même. Ne devrions-nous pas posséder, par exemple, des répertoires d'iconographies, où se trouveraient groupées les reproductions de tous les tableaux, dessins, miniatures, qui contiennent des scènes de musique ? De plus en plus, nous sentons le besoin de créer des instruments de travail à côté, et souvent à la place de livres de distraction.

Ce petit volume est un essai de ce genre, il groupe 34 photographies de Wagner, prises de 1860 à 1862. Nous saisissons ainsi l'évolution de cette figure de génie, tourmentée, souvent maladive, et toujours pleine de feu. Bien que très fidèle, la photographie révèle cependant parfois encore l'esprit du photographe. Certaines épreuves datées de Vienne, de Paris, de Saint-Pétersbourg, montrent des divergences, qu'il faut attribuer aux retouches de l'opérateur. En outre, la tête toute seule nous donne une fausse idée du personnage qu'était Richard Wagner ; car cette tête fort, grosse, se trouvait sur un corps assez fluet. La photographie qui m'a paru la plus saisissante, est celle faite à Lucerne en 1868 (N° 22) : le costume extraordinaire, l'attitude, les traits accusés sous un béret de velours, tout cela prête à Wagner une physionomie que l'on n'oublie pas. Le livre de M. Vanselow est tout à fait à recommander.

J. E.

Œuvres en prose de RICHARD WAGNER (T. II). Traduites en français par J.-G. Prod'homme et F. Holl. — (*Weber.* — *La Neuvième Symphonie.* — *Les Wibelungen.* — *Les Nibelungen.* — *Un théâtre National Allemand.* — *Discours* (1848).

Un volume in-8° jésus. broché..... 3 fr. 50
(Librairie Ch. Delagrave, 15, rue Soufflot, Paris.)

Le second volume des œuvres en prose de Wagner, traduites par MM. Prod'homme et Holl, vient de paraître. Il contient un certain nombre de projets amorcés par Wagner, dont certains furent abandonnés, tandis que d'autres recevaient leur pleine réalisation.

La traduction de nos collègues est précise et heureuse. J'ai déjà signalé, l'année dernière, l'intérêt qu'il y aurait à répandre des œuvres comme celles-là dans notre Enseignement secondaire, où elles feraient un heureux contre-poids au classicisme de nos humanités. Je sais bien que c'est là une chimère. Wagner n'ira dans l'Université que le jour où il sera devenu classique lui-même, et ce jour est encore bien loin.

Un bon point à M. Prod'homme pour sa courageuse traduction. J. E.

DENKMAELER DEUTSCHER TONKUNST IN BAYERN. — *Achter Jahrgang II. Sinfonien der Mannheimer Symphoniker, herausgegeben von Hugo Riemann.*

J'ai signalé dernièrement ici même l'intérêt des Denkmaeler autrichiens. Je suis heureux de pouvoir rendre compte aujourd'hui des Denkmaeler allemands, et en particulier de ceux que la Bavière édite sous la direction de notre éminent confrère M. le Professeur *Sandberger*.

Ces recueils de textes musicaux sont trop peu connus en France et trop rarement consultés. Il est vrai que leur prix élevé (de 15 à 20 marks par volume), et leur caractère scrupuleusement scientifique éloignent d'eux les amateurs superficiels et les professionnels insouciants. Mais je serais bien étonné si une seule bibliothèque de province en France, ou même un seul Conservatoire, hors de Paris, soupçonnait l'existence de ces publications et se doutait de leur intérêt. Ne devrait-on pas souhaiter de voir ces monuments de la musique allemande répartis tout au moins aux quatre coins de notre pays? C'est aux amateurs de la musique ancienne qui se trouvent à Bordeaux, à Rouen, à Marseille, à Lyon, qu'il appartient de réclamer contre l'ignorance et l'indifférence de nos dépôts publics

de province. Ils ont là un mouvement intellectuel à réaliser en faveur de la musique, semblable à celui que le XIXe siècle a su accomplir en faveur de l'archéologie.

Le dernier volume des Denkmaeler bavarois forme la seconde série des *Symphonies de l'école de Mannheim*, publiées avec zèle par M. le Professeur Riemann. Les noms de *Stamitz*, de *Cannabich*, *d'Eichner* nous ramènent de nouveau à cette question brûlante des origines de la symphonie moderne. Et de suite M. Riemann part en guerre pour défendre la supériorité des musiciens de Mannheim contre l'école viennoise, dont les Denkmaeler d'Autriche ont récemment (1) célébré les mérites. Il s'agit, en effet, de savoir à qui revient l'honneur d'avoir mis en vogue, vers 1740, ce *moderne style*, qui devint ensuite le style de nos classiques. Chacun prêche pour son saint, c'est-à-dire pour l'auteur qu'il a découvert. Jadis on mettait en avant le nom de Philippe-Emmanuel Bach, puis celui de San Martini, enfin les maîtres de Mannheim ont pris la tête et l'ont gardée quelque temps. Voici que les Viennois, *Monn*, *Reutter*, *Strazer*, réclament et revendiquent la priorité ! Bientôt de nouvelles contestations s'élèveront d'Italie, d'Angleterre, de Belgique. Et la paix de l'Europe musicale sera troublée. Une concurrence s'établira entre ces maîtres ressuscités, qui furent peut-être d'excellents amis de leur vivant, et que la science veut mettre aux prises. L'aigreur des débats opposera les unes aux autres des œuvres qui s'accommodèrent de la même ambiance, et naquirent d'un même effort vers un goût nouveau. Les coteries locales, les préférences personnelles, l'éternelle chicane de l'esthétique cherche à s'introduire ici comme ailleurs, pour tout brouiller et tout obscurcir.

Quel singulier spectacle en vérité ! Comment, voici un fait historique des mieux caractérisés, tout voisin de notre temps, très accessible à nos recherches, et nous ne voulons voir en lui que matière à flatter nos susceptibilités, à justifier nos préventions ! A peine entré dans le sujet, et dès la première reconnaissance opérée, nous prenons position. « Restons-en là », s'écrie l'un. « Non, répond l'autre, fixons-nous ici ». Et les invectives commencent. Nous transformons ainsi les données d'une curiosité féconde en polémiques coupables. C'est bien

(1) Voir *S. I. M.* de juin 1908, page 723.

mal connaître les intérêts de nos études. Sommes-nous donc encore ces explorateurs novices de la musicologie, pour qui, vers 1830, tout était un sujet d'ébahissement ? N'avons-nous point d'autre endurance et d'autres méthodes que Fétis ?

Une fois de plus la confusion de ces disputes (livrées autour des écoles symphoniques de 1740), montre combien nous devons nous hâter de ne plus mêler notre moi sentimental à l'étude des phénomènes de la musicologie. L'historien de la musique est encore tout dominé par ses goûts, on ne saurait trop le lui répéter. C'est par goût qu'il s'intéresse à une œuvre, à un style, à une époque, et qu'il en disserte. C'est son propre goût qu'il tient à découvrir ici et là au travers de l'évolution des arts. C'est au service de ce goût et presque dans son esclavage qu'il place l'érudition et la connaissance des faits. La réalité historique ne le tente plus dès qu'elle résiste à cette tyrannie du goût personnel. Loin d'accepter résolument les choses telles qu'elles se sont passées, il ergote, il chicane, il établit des hiérarchies, des distinguo, il distribue des bons points et des mauvaises notes. Il veut que le passé lui ressemble ; pour tout dire il se cherche lui-même à travers les âges. Et qu'arrive-t-il alors ? Ses efforts ne profitent ni à l'histoire, dénaturée, ni à l'imagination, qu'ils enchaînent. Les problèmes que le passé offre loyalement à notre examen se compliquent inutilement et s'empêtrent dans le fatras des doctrines. Et la science nous prend en pitié.

Une polémique comme celle qui anime en ce moment les savants professeurs d'Outre-Rhin et leurs élèves, tomberait, si l'on convenait avant tout de ne pas mettre en cause la valeur esthétique des œuvres en question, c'est-à-dire si Monn ou Stamitz étaient considérés pour le moment que comme des entités indifférentes. Toute idée de nationalisme, toute figure individuelle de personnage étant enfin écartées, notre impartialité se trouvera dégagée, et la notion fatale du plaisir éprouvé verra disparaître les prétextes qui la soutiennent. Prenons les textes, sans vouloir les rattacher par quelque moyen à nos sympathies latentes.

Nos préoccupations étant ainsi écartées, il conviendrait sans doute et il serait possible de considérer l'apparition d'un style dans l'horizon musical du même œil qu'un astronome suit le progrès d'un corps dans le ciel. Et la première obligation, celle

dont personne ne signale la nécessité absolue, serait alors de réunir patiemment toutes les données de cette genèse. De même que des observatoires s'élèvent en tous lieux sur le globe pour atteindre l'ensemble des événements célestes, de même il importerait de centraliser d'abord les éléments de cette évolution musicale dont on ne connaît guère encore que le dénouement, et deux phases importantes. Bibliographie et statistique ; puis, coordination, comparaison et classement des documents, voilà ce qui me paraît ici de première nécessité. Ensuite nous verrons. Mais pour tout ceci point n'est besoin de savoir si Stamitz est un grand homme, ou si Monn a du génie.

Aux Denkmaeler, et surtout à M. le Professeur Riemann, revient l'honneur d'avoir posé vigoureusement un des problèmes les plus irritants de notre histoire musicale : celui des origines de notre style symphonique. La solution de ce problème demandera sans doute un effort considérable, et peut-être collectif. Espérons qu'en tout cas elle échappera aux tendances qui se manifestent en ce moment autour d'elle.

J. E.

OUVRAGES REÇUS

Cl. Debussy. — *Trois chansons de Charles d'Orléans*, à 4 voix mixtes sans accompagnement. Paris, (Durand et fils).

Cl. Debussy. — *Children's Corner*. Petite suite pour piano seul. Paris, (Durand et fils).

Joseph Reiter et Frédéric Kohl. — *Liederhefte des Deutschen Volkslied-Verein in Wien*. Nos 1 à 6. — (Six fascicules in-12. Vienne, 1906-1908.)

F. Koll. — *Quellen und Forschungen zur Deutschen Volkskunde*. (Bd. III). *Tiroler Bauern Sitten, Lieder und Taenze*. (Vienne, in-8° de 275 pages, 9 marks.)

Denkmaeler deutscher Tonkunst. (Bayern.) Huitième année, n° II. *Sinfonien der Pfalzbayerischen Schule, herausgegeben von* H. Riemann. (1 vol. in-fol. Breitkopf, 1907, 20 marks.)

Un concert de musique de souverains.

Parmi les nombreux concerts qui se donnèrent à Londres durant la *season*, il y en eut un au Beckstein-Hall qui sortit de l'ordinaire. La remarquable chanteuse anglaise Alice Lorraine avait préparé un programme composé exclusivement de pièces musicales dont les auteurs sont des rois, des empereurs, des princes du sang anciens et contemporains. Ce concert n'était pas privé d'intérêt artistique et historique. Alice Lorraine commença par chanter trois romances composées par Henry VIII et dont Saint-Saëns se servit dans son opéra *Henry VIII*, puis elle donna une chanson de Charles Ier. Suivit une chanson écrite au XIXe siècle par le roi de Saxe Antonio, pour célébrer la naissance du prince Clément. L'intérêt principal fut pour les deux chansons écrites par Henri IV de Navarre, victime de Ravaillac et par Marie-Antoinette, victime de la Révolution. D'Henri IV, la Lorraine chanta la pathétique *Charmante Gabrielle* et de Marie-Antoinette, un scherzo tiré de *C'est mon ami*, de Florian.

La seconde partie du concert était réservée aux compositeurs modernes. Elle commença par l'*Egérie* de Guillaume II et fut suivie par deux romances du duc de Saxe-Cobourg-Gotha. Du prince Consort, Albert d'Angleterre, on donna une suave chanson d'enfant, une dramatique élégie et une romance très mélodique.

Ce brillant concert se termina par une ballade d'Henri de Battenberg.

Victor Hugo et la musique.

Lorenzo Parodi a vengé Victor Hugo de l'accusation portée contre lui en ce qui concerne ses écrits anti-musicaux. Il rapporte une anecdote qui montre le poète dans la posture d'un conseiller en fait de composition musicale. Il s'agissait du brindisi qui est au 3e acte de *Lucrèce Borgia*. Le directeur du théâtre ne voulait ni Berlioz, ni Meyerbeer, qui s'étaient offerts ; il avait une sympathie particulière pour un certain Piccini, descendant du célèbre Nicolas Piccini. Ce musicien était un de ces fabricants de couplets qui alignent les notes sans compter, mais qui sont embarrassés devant une ritournelle chantée par un chœur. C'était son cas. De vers de six syllabes, il devait passer à des vers de quatre. Ce fut Hugo qui donna à la mélodie sa forme rythmique et l'accent musical que le compositeur n'avait pu trouver. Si l'on examine tour à tour l'allegretto : *Amis vive l'orgie !* qui est de Piccini, et la ritournelle en chœur : *La tombe est noire*, qui a été suggérée par le poète, on voit immédia-

tement que celle-ci a des qualités de style et d'accent que n'a pas l'autre.

La preuve que Hugo n'était pas anti-musicien, c'est que presque tous ses drames possèdent un élément musical lié à l'action.

On annonce de Buenos-Ayres la mort de José Ferenczy, un ancien chanteur d'opérettes, qui dirigeait une troupe en Amérique et dont les succès avaient été nombreux tant comme artiste que comme directeur. Hongrois d'origine, Ferenczy était l'élève de Lamperti de Milan et de Laufer de Vienne. Il avait failli périr dans l'incendie du Ringtheater et c'est d'une attaque d'apoplexie qu'il est mort au delà des mers.

M. Ernest von Mendelssohn-Bartholdy, neveu du compositeur, a offert sa riche collection d'autographes à l'Empereur d'Allemagne qui l'a fait déposer à la Bibliothèque royale. Elle comprend une cantate et un livre de chorales de Bach ; quatre symphonies et une messe de Haydn ; *Belmonte et Constance* de Mozart. Beethoven est supérieurement représenté : par les 4e, 5e et 7e symphonies; un septuor, un trio, six quatuors, l'ouverture de *Fidelio* et un intéressant calepin de croquis musicaux. Mendelssohn est représenté par l'autographe d'un concerto pour violon.

Le Dr Carl Reinecke a célébré le 84e anniversaire de sa naissance. Il commença à se faire un nom en 1843, et pendant deux ans il fut le pianiste de Christian VIII de Danemarck. En 1848 il se rendit à Paris; en 1851, il devint professeur au Conservatoire de Cologne et en 1860 il fut nommé directeur des concerts Gewandhaus de Leipzig. Il conserva ce poste pendant trente-cinq ans.

Une intéressante découverte vient d'être faite à Aussig, ville située sur les confins de la Saxe et de la Bohême. Il s'agit d'une épinette qui a appartenu à l'Impératrice Marie-Thérèse d'Autriche. Avec cet instrument on a trouvé une lettre prouvant que Marie-Thérèse avait fait cadeau de l'épinette à la première de ses dames de compagnie.

A Christiana, quelques amateurs d'art ont offert à Mlle Parlow le violon de Guarnerius qui appartint à Viotti. L'instrument fut acheté à Hammig de Berlin pour la somme de 50.000 francs. Joli cadeau.

Le nouveau théâtre Colon de Buenos-Ayres contient 3.500 personnes alors que la Scala de Milan et le San Carlo de Naples ne contiennent que 3.000 personnes. On a inauguré la nouvelle salle avec *Aïda* et on annonce un nouvel ouvrage, *Aurora*, livret d'Illica et musique de Panizza. Ces deux artistes ont été commissionnés par le gouvernement argentin.

L'amour de la réclame.

Parmi les artistes de grand talent qui laisseront derrière eux un renom impérissable, Mme Adelina Patti tient une des premières places, c'est certain, mais il faut bien dire que sa mémoire sera entachée de la maladie de la réclame. Il n'est point d'occasion que ne laisse échapper ce rossignol vieillot d'affirmer sa présence ici ou là. Et dernièrement, à Carlsbad, où parmi les rois et les diplomates, elle faisait une cure, la célèbre chanteuse se tailla un succès bruyant d'une manière assez ingénieuse.

Ayant ouvert les fenêtres de son salon, elle se mit à chanter un de ses airs favoris. Tout d'abord, elle ne provoqua aucune attention spéciale parmi les passants. Mais quelqu'un ayant fait remarquer à plusieurs reprises que la voix obstinée appartenait à la baronne de Cederstrœm, un villégiaturiste, puis deux, puis cinquante applaudirent. De l'air le plus naturellement étonné, la Patti parut à son balcon et devant les « *bis* » répétés, condescendait à chanter en plein air.

Le lendemain les gazettes signalaient sa présence et ne tarissaient pas d'éloges sur la « géniale artiste », très digne encore d'être l'étoile d'une troupe d'opéra.

Argus

L'Argus de la Presse, qu'un violent incendie avait détruit il y a plus de six mois, est complètement réorganisé et réinstallé au Faubourg Montmartre.

L'Argus des Revues, publication spéciale, n'a jamais interrompu sa parution, quant à l'Argus de l'Officiel et aux Archives de la Presse, l'un et l'autre fonctionnent comme par le passé.

Société J.-S. Bach.

La Société J.-S. Bach nous prie de faire savoir que le règlement de sa Société Chorale d'Amateurs est envoyé à toute personne en adressant la demande à l'Administration, 9 *bis*, rue Méchain.

Le Gérant : MARCEL FREDET.

IMP. ART. L.-MARCEL FORTIN-ROCOFFORT ET Cie SrE, 6, CHAUSSÉE D'ANTIN, PARIS.

ÉDITIONS SCHOTT & SIMROCK

Dépositaire Exclusif : MAX ESCHIG

13, Rue Laffitte, PARIS (IXe) — (Téléphone 108-14)

NOUVELLES PUBLICATIONS (*suite*)

Pour Piano à 4 mains

Net frs

BRAHMS, J., op. 9 Variations sur un thème de Schumann .. .. — 6 25
CAETANI, R., op. 10 Suite .. .. — 5 35
COOLS, E., symphonie .. .. — 10 »
DOHNÁNYI, E. von, op. 9 Symphonie .. .. — 9 50
DVOŘÁK, A., op. 54 Valses cahier I.. .. .. — 8 15
SCHÜTT, Ed., op. 59 N° 2 *A la bien-aimée*. .. .. — 3 15
STRAUSS, Richard, Symphonie domestique .. .. — 10 »

Piano seul :

BRAHMS, J., Mélodies transcrites par Max Reger, deux volumes à.. .. .. .. — 5
DVOŘÁK, A., Célèbre Humoresque, original en sol bémol.. .. .. — 2
— *le même*, simplifié en sol.. .. .. — 2
FRANCK, César, *Les Plaintes d'une Poupée*.. .. .. — 1 50
MOSZKOWSKI, M., op. 77 Dix Pièces Mignonnes, chaque.. .. .. — 2
1 Tristesse. — 2 Scherzino. — 3 Romance sans paroles. — 4 Inquiétude. 5 Intimité. — 6 Tarentelle. — 7 Impromptu. — 8 Pantomime. — 9 Mélodie 10 Menuet.
SAUER, E., Prélude érotique.. .. .. — 2 50
— Tarentelle fantastique .. .. — 2 »
SCHÜTT, Ed. op. 76 *Doux moments*. 1 en *la* bémol, 2 en *fa*. Chaque.. .. .. — 2 »
— op. 77 *Au Village et au Salon*
1 Dans la prairie, polka-humoresque.. .. .. — 2 50
2 A mon amour, poésie-valse .. .. — 3 75
— op. 78 *Amourettes* (En promenant. — Tendresse. — Fleur déracinée. Voilà tout). .. .. — 5 »
TOVEY, D., op. 15 Concerto en *la* maj.. .. .. — 7 50

Pour Chant et Piano :

BRAHMS, J., Mélodies choisies en huit volumes, deux tons, chaque .. .. .. — 3 75
DELUNE, Fl. L., *Les Cygnes* (avec accomp. de Violoncelle) .. .. — 3 »
DVOŘÁK, A., *Quand ma vieille Mère* (tirée des Mélodies Bohémiennes, traduction de Mad. C. Chevillard), 2 tons, chaque.. .. .. — 2 »
ELGAR, *Salut d'amour*, deux tons, chaque .. .. — 1 50
FABRE G., *Dimanche* .. .. — 1 75
HUMPERDINCK, E., *La Veillée de l'Amant* (Berceuse). Adaptation de G. Montoya. — 1 50
LEMAIRE, G., *La Tabatière*.. .. .. — 2 »
MARTI-ESTEBAN, *Chanson Rêvée* .. .. — 1 75
— *Mon livre d'amour* .. .. — 1 75
SACHS, Léo, Nuit de Mai. .. .. — 1 »
— *Retour à la bien-aimée* (Trad. Mad. Chevillard) .. .. — 1 35
STRAUSS, Richard, Deux nouvelles Mélodies, traduites par Mad. C. Eschig, .. 1 Trouvé, — 2. Avec tes yeux bleus. — chaque .. .. — 2 25

Vient de Paraître :

JOACHIM et MOSER, *Traité du Violon*, vol. III, contenant « Seize Chefs-d'œuvre » édités avec cadences originales et signes d'interprétation par JOSEPH JOACHIM Traduction française par Henri MARTEAU .. .. net 15 »

Le volume premier du *Traité du Violon* de JOACHIM paraîtra en français au mois de Juillet, le vol. II en automne, de sorte que ce superbe ouvrage aura entièrement paru en français avant la fin de l'année.

Spécialité de Musique Etrangère. — Envoi gratis et franco des Catalogues

Alberto Bachmann

COMPOSITIONS POUR VIOLON

VIENT DE PARAITRE :

SIMROCK BERLIN

DEUXIÈME CONCERTO pour Violon et Piano ou Orchestre .. .. 8 marks

	Prix marqués	
Traité complet des gammes. Weiller, 21, rue de Choiseul, Paris..	5 fr.	
Méthode complète de violon. Ricordi, Paris, 12, rue de Lisbonne	8	»
Le Violon (Lutherie, Œuvres, Biographies). Fischbacher, 33, rue de Seine, Paris	7	50

SCHÖTT' SOHNE, ÉDITEURS
Mayence

TD Première Suite (Allegro, Scherzo, Andante, Allegro, Appassionato).		
TD Deuxième Suite (Allegro, Sarabande variée, Scherzo, Rhapsodie auvergnate)	10 mk	50
TD 6 Caprices de Virtuosité.		
MF Concertino..	3	»
MF Mazurka sentimentale	2	»
F Sérénade Florentine.		
F Berceuse..	1	50
F Scènes d'Enfants :		
Petit Noël	1	50
Petit Pierrot	»	»
La Toupie..	»	»
Patrouille	»	»
TD Zortzico, danse espagnole (*va paraître*)..	»	»
MF Passepied	»	»
MF Andante Religioso	»	»

SCHOTT Frères, Bruxelles

TD Concerto en *sol mineur*.. ..	7 fr.	50
TD Polonaise	5	»
F Friska, Csarda	5	»
F Romances sans paroles.	5	»
F Chant rustique	5	»
F Le Chant du Toréador.	5	»
MF Deux Mélodies	5	»
TD Rhapsodie Tzigane	7	50

	Prix marqués	

SIMROCK, Berlin

Paraîtra prochainement :

TD Deuxième Concerto en *la mineur*..	»	»

LEDUC et BERTRAND
3, Rue de Grammont, Paris

TD La Jota Aragonesa..	3 fr.	»
MF Serenata Española..	2	50
MF Adagio	1	35
MF Capriccio	2	50
MF Fileuse.	2	50
F Minuetto..	2 fr.	»
MF Mélodie.	2	»
TD L'Abeille	2	»
MF Romance	2	50
MF Air.	2	50
F Danse Bretonne	2	50
F Danse Hongroise..	2	50
TD Mazurka de Concert..	2	50
MF Rêve d'Enfant	1	75
F Maeletta..	1	75

CRANZ, Bruxelles

TD Cadix, danse espagnole	2 fr.	50
Cinq Morceaux :		
F Souvenir..	1	75
F Aubade	1	75
F Danse Bretonne	»	»
F Valse mignonne	»	»
F Gigue	»	»

J. HAMELLE, Paris

D Scherzo diabolique	2 fr.	50
D Elégie	2	»
MF Chant du Printemps.	2	»
MF Pavane.	2	»

Prix marqués

TD Mazurka brillante	2	50
MF Aria	1	75
D Juanita	2	»
TD Barcarolle	2	»
MF Séville, Suite pour deux violons et piano	4	»

TRANSCRIPTIONS

MF Papillon, de G. Fauré	3 fr.	»
D Chant Elégiaque, de l'Op. 29	2	»
D Divertissement, de V. d'Indy	2	50
D Sérénade de Namouna, de Lalo.	2	»
TD Toccata (tirée de la 5e Symphonie pour orgue), de Ch.-M. Widor	3	»
Valse en *ré*, de Ch.-M. Widor	2	»
TD 24 Caprices de Locatelli, revus par A. B.	»	»

CHANOT

Soho Street, 5, Londres

F Cinq Morceaux faciles (*va paraître*)	»	»

ASHDOWN

19, Hanover Square, Londres

D Gigue	3 sch.	

Prix marqués

WEILLER

21, Rue de Choiseul, Paris

D Arioso	1 fr.	75
D 3e Mazurka de Concert	2	50
F Rêverie	2	»

DEMETS

2, Rue de Louvois, Paris

TD Romance Appassionata	9 fr.	»
D Sérénade Madrilène	9	»
F Canzone	6	»
F Chaconne	7	50

DURDILLY

11 *bis*, Brd Haussmann, Paris

TD Habanera	3 fr.	»
D 3e Danse Hongroise	2	50
F Menuet	1	75

G. ASTRUC

35, Brd des Italiens, Paris

F Chanson Bohémienne	2 fr.	»
F Chanson Provençale	2	»
MF Eglogue	2	50
TD Zapateado	3	»
TD Mazurka de Concert	2	50

F, facile. — MF, moyenne force. — D, difficile. — TD, très difficile.

Ecole Artistique et Pédagogique

DU VIOLON

Sous la Direction de

M. ALBERTO BACHMANN

ET DE PLUSIEURS AUTORITÉS VIOLONISTIQUES

203, Boulevard Pereire (17e)

Ouverture des Cours : 1er Octobre 1908

PRIX DES COURS :		
Supérieurs	20 fr.	par mois.
Accompagnement	20	—
Elémentaires	15	—

Enseignements complets du Violon et de l'Accompagnement

N.-B. — Pour renseignements, écrire 203, boulevard Péreire, PARIS

Agence Musicale

E. DEMETS, 2, rue de Louvois
PARIS (IIe Arrt)

ORGANISATION DE CONCERTS

Beaucoup d'artistes, plus familiarisés avec les difficultés de leur instrument qu'avec celles de la publicité, sont fort embarrassés lorsqu'il s'agit d'organiser un concert: de là tant de salles vides, tant d'entreprises en déficit. A tous ceux-là nous croyons rendre un véritable service en leur rappelant que la Maison DEMETS les déchargera, à des conditions très avantageuses, de ces soins qui ne sont pas les leurs. Par ses relations étendues dans le monde des musiciens et des amateurs, par sa connaissance de la musique et son expérience professionnelle, enfin par sa probité absolue, jointe à une grande activité, M. DEMETS est devenu aujourd'hui l'organisateur sans rival. Et la *Société Nationale*, le *Quatuor vocal de Paris*, la *Société de Concerts de Chant Classique*, nombre d'œuvres privées et d'artistes virtuoses qui l'ont choisi pour Administrateur, lui doivent leur existence ou leur prospérité.

Mercure musical, 1er octobre 1905.

ÉDITIONS MUSICALES

Dans le but d'aider à la vulgarisation des Œuvres Musicales, la Maison E. DEMETS offre à MM. les Compositeurs de musique *d'imprimer*, *d'éditer* et *de lancer* à des conditions exceptionnelles de bon marché, de rapidité et d'exécution leurs ouvrages musicaux, tout en leur réservant, s'ils le désirent, la propriété exclusive.

CHANT ET PIANO

Bardac (R.). « Tel qu'en songe » (H. de Régnier). *Net* 4 »
— « Trois Stances » (J. Moréas) . . . . *Net* 3 »
— « Cinq Mélodies » (divers) *Net* 5 »
Bertelin (A.). Dix poésies tirées du « Jardin de l'Infante » (A. Samain) . . *Net* 10 »
— La Chimère (A. Samain). *Net* 2 50
Chansarel (R.). Sonnet Elégiaque (de Ronsard). *Net* 2 »
— Requiem d'amour (L. Taillade) . . . *Net* 1 50
— L'invitation au voyage (Ch. Baudelaire) . . *Net* 2 50
Couperin. Pastorale, air sérieux . . . . *Net* 1 70
De Crèvecœur (L.). Décembre (G. de Fontenay). *Net* 1 70
— La tendre famille (Ballade à 5 voix et chœur mixte, d'après le « Kalevala » *Net* 3 »
Déodat de Séverac. Chanson de Blaisine M. Magre. *Net* 1 50
— Le Chevrier (P. Rey). *Net* 1 70
— Les Cors (P. Rey) » 2 »
— L'Eveil de Pâques (Verhaeren) . . . . *Net* 1 70
— L'Infidèle (Maeterlinck). *Net* 1 70
Duparc (H.). La Fuite (Th. Gauthier, duo pour Soprano et Ténor . . . *Net* 2 50
Komitas Wardapet. La Lyre arménienne, recueil de chansons rustiques. . *Net* 10 »
Locard (P.). Juin (Leconte de Lisle, pour M.-S. et chœur à 3 voix de femmes) et Po. *Net* 3 »
Mel-Bonis. Epithalame (chœur pour 2 voix de femmes et Po.) . . *Net* 2 50
Nazare Aga (Y.-K.). « Les Nuits persanes » (poésies de A. Renaud) . *Net* 8 »
Ravel (M.). D'Anne jouant de l'Espinette. . *Net* 1 70
— D'Anne qui me jecta de la neige. (Epigrammes de Cl. Marot) . . . *Net* 1 70

PIANO

Bardac (R.). « Horizons ». Les Cloches de Casbeno. Jeux. Sur la Tresa . . *Net* 4 »
Bréville (P. de). Portraits de maîtres : Gabriel Fauré, Vincent d'Indy. Ernest Chausson. César Franck. *Net* 5 »
Collin (C.-A.). Ricordando. *Net* 1 70
Groz (A.). Epithalame. I. Paysage. Portrait. Amour. Rêves; II. Gens de noces. Danses bourgeoises et rustiques. III. Cloches. Cortège. Epousailles. Duo. Avenir. *Net* 8 »
Hennessy (S.). « Au Village » : Noce campagnarde. Fillettes. Basse-Cour. Sur l'herbe. Au bord du Ruisseau . . . . *Net* 5 »
Inghelbrecht (D.-E). Suite petite russienne. J'ai aimé Yvan. Chant du Vent. Kozatchka. Mon Cœur. Chant du Soldat. . . *Net* 7 »
Labey (M.). Sonate en 4 parties. . . . . *Net* 8 »
— Symphonie en *mi* (à 4 mains). . . . *Net* 8 »
Ladmirault (P.). Variations sur des airs de biniou trécorois (à 4 mains). *Net* 4 »
Mel Bonis. Variations (pour 2 pianos, 4 mains). *Net* 7 »
Poueigh (J.), « Pointes sèches ». Cerfs-volants. Parc d'automne. Combat de coqs. *Net* 4 »
Ravel (M.). Jeux d'eau. *Net* 3 35
— Pavane pour une infante défunte . . . *Net* 2 »
— « Miroirs ». Noctuelles. Oiseaux tristes, Une barque sur l'Océan. Alborada del Gracioso. La Vallée des Cloches. *Net* 10 »
Thirion (L.). Sonate en 4 parties. . . . . *Net* 7 »

VIOLON ET PIANO

Alquier (M.). Sonate en 4 parties. . . . *Net* 10 »
Bertelin (A.). Sonate en 4 parties. . . . *Net* 10 »
Leclair (J.-M.). 1re série du 1er livre, op. 3 (1 à 6) *Net* 15 »
— 2e série du 1er livre, op, 3. (7 à 12). . . . *Net* 10 »
Munktell (H.) Sonate en 4 parties. . . . *Net* 8 »
Poueigh (J.), Sonate en 4 parties. . . . *Net* 8 »

FLUTE ET PIANO OU HARPE

Inghelbrecht (D.-E.). Deux esquisses antiques.
Dryades . . . *Net* 1 50
Scaphé. . . . . » 1 70
Mel Bonis. Sonate. » 7 »

ALTO ET PIANO

Labey (M.). Sonate *Net* 7 »

VIOLONCELLE ET PIANO

Mel Bonis. Sonate. *Net* 6 »

TRIOS

Mel Bonis. Suite pour flûte, violon et piano. *Net* 5 »
— 2 trios pour violon, violoncelle et piano :
Matin . . . . *Net* 4 »
Soir . . . . . » 3 »

QUATUORS

Mel Bonis. Quatuor piano, violon, alto, violoncelle. *Net* 12 »
Seitz (A.). Quatuor pour instruments à cordes. *Net* 12 »

QUINTETTES

Lacroix (E.). Quintette pour piano et cordes . *Net* 15 »
Sachs (Léo). Op. 77. Quintette pour piano et cordes. *Net* 12 »

OCCASIONS

— A vendre un violon d'Amati authentique. Prix : 4.500 fr. S'adresser 2 rue de Louvois, Paris, IIe.

— A vendre un piano Pleyel, grand format à queue, véritable occasion, état de neuf. S'adresser, 2, rue de Louvois.

— A vendre viole d'amour allemande, belle occasion (1731). S'adresser, 2, rue de Louvois.

— A vendre superbe violon Gigli, très bien conservé, intact, n'ayant besoin d'aucune réparation, excellente sonorité. S'adresser, 2, rue de Louvois.

COURS ET LEÇONS

PARIS

CHANT

Mmes

Marguerite Babaïan. Leçons de chant. 100, rue d'Assas.

Suzanne Labarthe, des Concerts Lamoureux, 13, rue Mazagran. Cours Chevillard-Lamoureux. (Succursale : 21, boulevard de Strasbourg, le lundi).

Lenoel-Zevort, officier de l'Instruction publique, directrice du cour municipal de déclamation (Ville de Paris). Leçons particulières. Préparation au Conservatoire. Petite scène, 2, rue Favart.

Frida Eissler, 69, avenue d'Antin.

Courtier-Dartigues, 56 rue du Rocher. Leçons particulières. Cours de chant et d'ensemble vocal.

M.

Charles Sautelet, Leçons de chant, 74, avenue Kléber.

ORGUE ET HARMONIE

MM.

H. Dallier, organiste de la Madeleine. Leçons de piano, orgue, harmonie, contrepoint, fugue, 7, boulevard Pereire.

Gaston Knosp, harmonie et composition. 3, rue Maître-Albert.

Jean Poueigh, 16, rue Duperré. Leçons d'harmonie et de composition. Orchestration.

PIANO

MM.

Paul-E. Brunold, 3, rue Yvon-Villarceau. Leçons de piano et d'harmonie.

J. Jemain, piano, harmonie, contre-point et fugue, 76, rue de Passy.

J. Joachim Nin, 53, rue des Tennerolles, à Saint-Cloud. Cours et leçons de piano en français et en espagnol.

Ricardo Vinès, 6, rue Troyon, Cours et leçons de piano.

Mmes

Cabre, élève de G. Falkenberg, 41, rue de Seine. Leçons de piano et de solfège.

M. Guilliou, 42, rue de Grenelle. Piano, solfège, accompagnement. Cours d'histoire de la musique avec auditions.

Wanda Landowska, 236, faubourg Saint-Honoré. Leçons et cours de piano.

Rafael R. de Spinola, 47, rue de la Montagne-Sainte-Geneviève.

VIOLONCELLE

M.

Minssart, des Concerts Colonne, 45, rue Rochechouart. Leçons de violoncelle et d'accompagnement.

VIOLON

MM.

Charles Bouvet, officier de l'Instruction publique, 42, avenue de Wagram. Leçons de violon et d'accompagnement.

H. de Bruyne, des Concerts Lamoureux, 29, rue de Maubeuge. Leçons particulières de violon et d'accompagnement.

Claveau, 6, rue des Ursulines. Professeur à la *Schola Cantorum*. Leçons particulières.

Ywan Fliege. Leçons de violon et d'accompagnement, 207, boulevard Saint-Germain.

Pomposi, 75, rue Mozart. Leçons de violon et d'accompagnement.

Henri Schickel, des Concerts Lamoureux, 5, rue d'Enghien. Leçons de violon et d'accompagnement.

CLARINETTE

M.

Stiévenard, des Concerts Lamoureux, 75, rue Blanche. Leçons de clarinette et d'accompagnement.

PROVINCE

LYON

M. A. Guichardon, professeur au Conservatoire. Cours et leçons particulières de violon et d'accompagnement, 24, rue Rabelais.

PAU

M. Paul Maufret, 29, rue Carnot. Leçons de piano et d'harmonie.

ÉCOLE BEETHOVEN

dirigée par Mlle M. Balutet, 80, rue Blanche, à Paris. Cours de piano, solfège, harmonie, pédagogie, préparation aux examens des Ecoles normales.

1re Section : Amateurs ; — 2e Section : Artistes se préparant au professorat du piano (Diplômes) ; — 3e Section : Cours par correspondance.

VIENT DE PARAITRE :

RAMEAU, par LOUIS LALOY

Paris, Félix Alcan " Collection des Maîtres de la Musique "

Prix broché : 3.50

L'ART DÉCORATIF

REVUE DE LA VIE ARTISTIQUE ANCIENNE ET MODERNE

PARIS, 35, rue de Valois

125 et 126, galerie de Valois, Palais-Royal

Directeurs { EUGÈNE BELVILLE
YVANHOÉ RAMBOSSON

Chaque mois 40 pages de texte luxueusement illustrées sur papier couché et un supplément donnant les nouvelles du monde des Arts.

L'Art Décoratif suit de près toutes les manifestations artistiques et particulièrement tout ce qui concerne l'art appliqué; il publie de nombreuses études sur le théâtre et la musique (Décor de *Polyphème;* costumes de *Snégourotchka;* couvertures de musique anciennes, etc., etc.)

Le Numéro : FRANCE **2** fr., ÉTRANGER **2** fr. **50**.

Abonnement d'un an **20** fr.

BULLETIN FRANÇAIS DE LA

S. I. M.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris)

ANCIEN MERCURE MUSICAL

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS

Le Numéro : 1 franc

ABONNEMENTS { France, *un An*.. .. .. 10 francs
Etranger, *un An*.. .. .. 15 francs

DÉPOSITAIRES DU "MERCURE MUSICAL" ET "S. I. M."

PARIS.

Alleton L., 13, rue Racine.
E. Demets, 2, rue de Louvois.
Flammarion et Vaillant:
Galerie de l'Odéon;
36 *bis*, avenue de l'Opéra.
20, rue des Mathurins.
Baduel, 52, rue des Ecoles.
Baron, 51, rue Saint-Placide.
Boulinier, 19, boulevard Saint-Michel.
Briquet, 34 et 40, boulevard Haussmann.
Mme Chambrey, 26, rue Pigalle.
Floury, 1, boulevard des Capucines.
L. Gruss et Cie, 116, bd. Haussmann.
Lafontaine, 4, rue Rougemont.
Martin, 3, faubourg Saint-Honoré.
Max Eschig, 13, rue Laffitte.
E. Meudt, 55, rue de Vaugirard.
Rey, 8, boulevard des Italiens.
Rouart, 18, boulevard de Strasbourg et 78, rue d'Anjou.
Stock, place du Théâtre-Français.
Kiosque, 213, Grand-Hôtel, boul. des Capucines.
Timotei, 14, rue de Castiglione.
Arencibia, 30, faubourg Poissonnière.
A Orphée, 114, boul. St-Germain.
Roudanez, 9, rue de Médicis.
Laudy, 224, boul. St-Germain.
Touzaa, 16, boul. St-Germain.
Eitel, 8, rue de Richelieu.
Hibruit, 135, boul. St-Michel.
Andrée, 5, quai Voltaire.
Comptoir musical de l'Opéra (Parmentier), 51, boulevard Haussmann.
Sauvaistre, 72, Boulevard Haussmann.
Chartier, 21, rue Saint-Sulpice.

PROVINCE.

Amiens : Lenoir-Bayard, Galerie du Commerce.
Bordeaux: Feret, 15, cours de l'Intendance.
Clermont-Ferrand : Soulacroup - Ligier, 11 *bis*, rue Pascal.
Lille : Français et Cie, 109, boulevard de la Liberté.
Lyon : Janin frères, 10, rue du Président-Carnot.
Mme Béal, 42, rue de l'Hôtel-de-Ville.
Marseille : Carbonell, 56, Allées de Meilhan.
Montpellier : Lapeyrie, 22, rue de la Loge.
Nancy : Dupont-Metzner, 7, rue Gambetta.
Nice : Bellet, 35, boulevard du Bouchage.
Nîmes : Thibaud.
Roubaix : Marcelli, 3, rue du Bois.
Toulouse : Société Martin, 72, rue de la Pomme.
Valence : Dureau.

Rappelons à nos abonnés que toute demande de changement d'adresse doit être accompagnée de 50 cent. pour confection de nouvelles bandes.

SOMMAIRE

SOUVENIRS DE CLARA SCHUMANN, par CARMEN SYLVA.

FRESCOBALDI, par ANDRÉ PIRRO.

LA VIIe SYMPHONIE DE GUSTAVE MALHER, par WILLIAM RITTER.

POÉSIE ET MUSIQUE, par LOUIS THOMAS.

UN MÉMOIRE SUR LA TROMPETTE MARINE, par J.-B. PRIN (publié par LÉON VALLAS).

Le Mois

LA MUSIQUE ANCIENNE AU CONCERT EN 1909, par J. E.

LE CRÉPUSCULE DES DIEUX à l'Opéra, par LOUIS LALOY (croquis de BILS).

CONCERTS CHEVILLARD, par LOUIS LALOY.

BIBLIOGRAPHIE, par LOUIS LALOY, AMÉDÉE GASTOUÉ.

LETTRE DE HOLLANDE, par NEMO.

PUBLICATIONS RÉCENTES.

NOS ÉCHOS.

A L'OPÉRA, croquis d'album par BILS.

Les directeurs, MM. LALOY et ECORCHEVILLE, reçoivent les mercredis, de 4 h. à 6 heures.

THE WA-WAN PRESS

Newton Center Mass (U. S. A.)

PUBLICATIONS OF MUSIC BASED ON AMERICAN INDIAN THEMES

ARTHUR FARWELL

American Indian Melodies, for Piano Net $ 1.00

The collection comprises ten melodies mostly Omaha : The Approach of the Thunder God, The Old Man's Love Song, Song of the Deathless Voice, Ichibuzzhi, The Mother's Vow, Inketunga's Thunder Song, Song of the Ghost Dance, Song to the Spirit, Song of the Leader, and Choral.

Impressions of the Wa-Wan Ceremony, of the Omahas .. .. $ 1.00

For Piano, comprising eight melodies and an introduction describing the ceremony.

From Mesa and Plain, For Piano .. .. $ 1.00

Indian, Cowboy, and Negro Sketches.

Folk song of the west and south, $ 1.00

Indian, Cowboy, Spanish-American and Negro.

HARVEY WORTHINGTON LOOMIS

Lyrics of the red man, Book 1, For Piano $ 1.00

Based on actual Indian melodies, and containing Music of the Calumet, A Song of Sorrow, Around the Wigwam, The Silent Conqueror and Warrior's Dance.

Lyrics of the red man, Book 2, For Piano $ 1.00

Eight melodies, Prayer to Wakonda, On the War Path, Ripe Corn Dance, Evening at the Lodge, The Chattering Squaw, Scalp Dance, The Thunder God and the Rainbow, The Warrior's Last Word.

CARLOS TROYER

Traditional songs of the Zunis, First Series .. .. $ 1.00

Four Songs, with English and Zuni Text : 1. « Zunian Lullaby »; 2. « Lover's Wooing »; 3. « The Sunrise Call »; 4. « The Coming of Monte-zuma ».

Traditional songs of the Zunis, Second Series .. .. $ 1.00

Two Songs, with English Translation.

SEND FOR COMPLETE CATALOGUE OF OUR PUBLICATIONS TO THE WA-WAN PRESS NEWTON CENTER, MASS (U. S. A.)

DIPLOMES D'HONNEUR ET MÉDAILLES DU MINISTERE DU COMMERCE (Grands Prix 1903)

PIANOS

Émile MENNESSON

Pianos ERARD, PLEYEL, GAVEAU, etc.
perfectionnés, Avec **MOLLIPHONE**

VENTES - ÉCHANGES
LOCATIONS - RÉPARATIONS

Conditions exceptionnelles — Facilités de paiement

DEMANDER LES CATALOGUES

à E. MENNESSON, à Sainte-Cécile, à REIMS

Ajouter 0 fr. 15 pour frais d'envoi

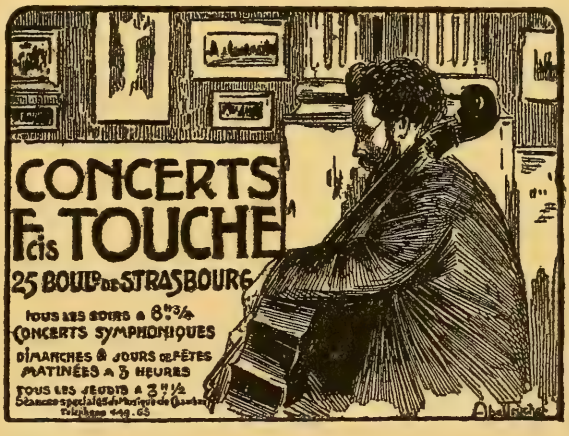
Nous signalons à nos lecteurs la très intéressante publication qu'a éditée notre confrère le COURRIER AUTOMOBILE. La question des automobiles est mise pratiquement à la portée de tous ceux qui roulent ou désirent rouler en voiture à traction mécanique. Cette publication est adressée franco aux intéressés contre envoi de deux francs aux bureaux du COURRIER AUTOMOBILE, 52, RUE SAINT-GEORGES, PARIS, ou contre envoi de la même somme à nos bureaux.

CONCERTS TOUCHE

25 - BOULEVARD DE STRASBOURG - 25

FAUTEUILS : 1.25, 1.75, 2.25

LOCATION SANS AUGMENTATION DE PRIX - TÉLÉP. 444-65



TOUS LES SOIRS, CONCERT SYMPHONIQUE A 8 H. 3/4

LES MARDIS, GRAND CONCERT CLASSIQUE

Les Jeudis en matinée à 3 h. ½ : Musique de Chambre

LES VENDREDIS GRAND CONCERT AVEC ORGUE

DIMANCHES ET FÊTES : MATINÉE A 3 HEURES

Location de la Salle pour Matinées, auditions d'Elèves, etc.

Organisation de Concerts avec le concours de l'Orchestre des CONCERTS TOUCHE

Alberto Bachmann

COMPOSITIONS POUR VIOLON

VIENT DE PARAITRE :

SIMROCK BERLIN

***DEUXIÈME CONCERTO** pour Violon et Piano ou Orchestre .. .. 8 marks*

Prix marqués

Traité complet des gammes. WEILLER, 21, rue de Choiseul, Paris.. 5 fr.
Méthode complète de violon. RICORDI, Paris, 12, rue de Lisbonne 8 »
Le Violon (Lutherie, Œuvres, Biographies). FISCHBACHER, 33, rue de Seine, Paris 7 50

SCHÖTT' SOHNE, ÉDITEURS
Mayence

TD Première Suite (Allegro, Scherzo, Andante, Allegro, Appassionato).
TD Deuxième Suite (Allegro, Sarabande variée, Scherzo, Rhapsodie auvergnate) . .. . 10 mk 50
TD 6 Caprices de Virtuosité.
MF Concertino.. .. .. 3 »
MF Mazurka sentimentale .. .. 2 »
F Sérénade Florentine.
F Berceuse.. .. .. 1 50
F Scènes d'Enfants :
Petit Noël 1 50
Petit Pierrot .. .. » »
La Toupie.. .. .. » »
Patrouille .. .. » »
TD Zortzico, danse espagnole (*va paraître*).. .. .. » »
MF Passepied .. .. » »
MF Andante Religioso .. .. .. » »

SCHOTT FRÈRES, Bruxelles

TD Concerto en *sol mineur* .. .. 7 fr. 50
TD Polonaise .. .. 5 »
F Friska, Csarda .. .. 5 »
F Romance sans paroles. .. .. 5 »
F Chant rustique .. .. 5 »
F Le Chant du Toréador. .. .. 5 »
MF Deux Mélodies .. .. 5 »
TD Rhapsodie Tzigane.. .. .. 7 50

Prix marqués

SIMROCK, Berlin

Paraîtra prochainement :
TD Deuxième Concerto en *la mineur*.. .. .. » »

LEDUC ET BERTRAND
3, Rue de Grammont, Paris

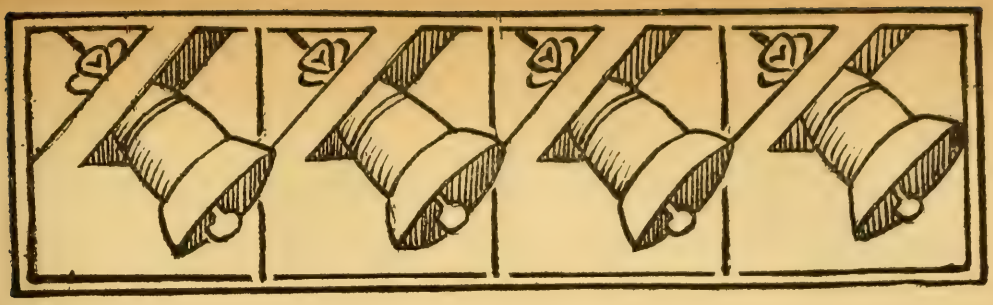
TD La Jota Aragonesa.. .. .. 3 fr. »
MF Serenata Española.. .. .. 2 50
MF Adagio 1 35
MF Capriccio 2 50
MF Fileuse. 2 50
F Minuetto.. .. .. 2 fr. »
MF Mélodie. .. .. 2 »
TD L'Abeille .. .. 2 »
MF Romance 2 50
MF Air. 2 50
F Danse Bretonne 2 50
F Danse Hongroise.. .. .. .. 2 50
TD Mazurka de Concert.. .. .. 2 50
MF Rêve d'Enfant 1 75
F Maciotta.. .. .. 1 75

CRANZ, Bruxelles

TD Cadix, danse espagnole .. .. 2 fr. 50
Cinq Morceaux :
F Souvenir.. .. .. 1 75
F Aubade 1 75
F Danse Bretonne .. .. » »
F Valse mignonne .. .. » »
F Gigue .. .. » »

J. HAMELLE, Paris

D Scherzo diabolique .. .. .. 2 fr. 50
D Elégie .. .. 2 »
MF Chant du Printemps. .. .. 2 »
MF Pavane. .. .. 2 »



SOUVENIRS DE CLARA SCHUMANN

PAR CARMEN SYLVA (1)

JE devais avoir huit ans lorsque je l'entendis pour la première fois. C'était à Bonn, lors de mon tout premier concert. Pendant tout le jour, je fus si nerveuse que je ne sais comment vint le soir. J'ai rarement vu, dans ma vie, un jour aussi long et interminable. Enfin, l'heure arrive. Ma belle et jeune mère, à peine âgée de vingt-sept ans et qui, depuis et encore pour des années, était condamnée au fauteuil roulant et à de grandes souffrances, fut coquettement habillée et roulée dans la salle de concert. Je ne sais plus si je marchais à côté d'elle, car j'ai le sentiment d'avoir volé et non marché. Mon premier concert !...

Maintenant, nous entrons dans la grande salle remplie de spectateurs. Je n'aperçus personne, car je regardais seulement la scène et le piano. Nous étions assises si loin, à droite, que je n'aurais aperçu que la queue du piano si ma mère ne m'avait permis de me mettre entre les deux rangées de sièges, d'où je pouvais voir le clavier.

Je ne fus qu'yeux et nervosité tremblante. Elle entre et se met vivement au piano. Elle était vêtue d'une robe de velours noir, la chevelure noire simplement relevée, nullement tombante sur les oreilles, comme c'était la mode alors, mais un peu épaisse, forte et frisée, ornée d'une seule rose d'un rouge foncé,

(1) Notre collaborateur M. G. de Dubor a bien voulu nous communiquer ce chapitre d'un livre de la Reine de Roumanie (en littérature Carmen Sylva), qui paraît en ce moment sous le titre de « *Mein Penatenwinkel* », et dont l'intérêt historique vient d'être signalé par les *Annales politiques et littéraires*. (H Minjon, éditeur à Francfort).

placée un peu plus bas que l'oreille. Il y avait quelque chose de si harmonieux dans sa personne que j'eus l'impression que la robe était aussi rouge que la fleur. Les mains étaient petites, fermes et potelées, le jeu rond, fort, sain, presque mâle. Ce jeu reste pour toujours dans mes oreilles ; mais, ce qui reste dans mon cœur, c'est son regard.

Un peu penchée, s'approchant du clavier comme si elle voulait mieux entendre et être toute seule avec son piano loin des hommes, elle ne regardait point ; mais j'ai vu des yeux merveilleux, tristes comme la mort. Je ne pouvais plus écouter à cause de ses yeux si terriblement tristes, et je me demandais comment on pouvait être si triste quand on avait le bonheur de jouer de façon si divine.

Personne ne me dit alors que son mari avait une maladie mentale et que ses dix enfants devaient être nourris de ses dix doigts. Je ne pensais pas qu'elle pût être pauvre, car elle portait une robe de velours.

Je ne pouvais non plus me figurer qu'elle pût être artiste et pauvre. Je m'imaginais qu'une artiste avait des millions à jeter. A cet âge, la réalité est un conte et le conte une réalité ! On est Robinson ou Aladin, et plus fréquemment Robinson qu'Aladin. On est encore insensible aux trésors de ce monde ; mais mon cœur était très sensible aux yeux tristes, car je ne connaissais que trop bien la tristesse et le chagrin.

Ma mère ne quittait guère le fauteuil roulant ; mon petit frère était aussi un martyr et mon père était phtisique. Tant de douleurs ouvrent les yeux des enfants, pour la douleur des autres. Mais, comme j'étais seulement une enfant rêveuse et non une indiscrète, je gardai pour moi mes impressions et n'appris rien de la destinée tragique de Clara.

Schumann m'était encore tout à fait inconnu, sinon par quelques *Kinderstuecke ;* mais je ne voulais pas de morceaux pour enfants. Je voulais du Beethoven !

Je ne la revis qu'à Saint-Pétersbourg, à l'âge de vingt ans. Je relevais d'une fièvre typhoïde et j'étais encore si faible que je pouvais à peine me tenir sur mes jambes. Je venais de recevoir la triste nouvelle de la mort de mon père. J'étais atterrée et

je pensais que la joie de la vie était à jamais finie pour moi.

C'est à ce moment que Clara Schumann vint à Saint-Pétersbourg avec sa fille Marie. La grande duchesse Hélène, la bonne amie et protectrice des artistes, lui offrit immédiatement son palais pour demeure. A ma joie indescriptible, elle y vint pour sept semaines et habita juste au-dessus de moi. Sa présence me fut une grande consolation. Elle me faisait dire quand elle devait étudier ; je me traînais alors auprès d'elle ; je me blottissais dans un coin un peu éloigné et l'écoutais presque sans respirer.

Bientôt, la grande-duchesse me fit prendre des leçons de Clara et ces leçons furent très belles. J'étais encore trop faible pour bien jouer ; mais elle me trouva des scènes d'enfant, de Schumann, pour lesquelles mes forces suffisaient, et c'est ainsi que commencèrent ces leçons, qui devaient être d'une grande importance pour ma vie, car cette femme superbe et respectable ne trouva pas de meilleure consolation à mon chagrin que de me raconter sa propre vie. Et j'eus honte de me montrer si malheureuse en présence des douleurs que peut offrir la vie.

Voici son récit :

— Mon père et ma mère étaient divorcés. J'aimais passionnément ma mère. Mon père s'était remarié et ma belle-mère n'était pas bonne pour moi. J'avais quatorze ans lorsque Schumann vint chez nous. Nous tombâmes amoureux l'un de l'autre et nous nous fiançâmes en secret. Il avait dix-huit ans et moi quatorze. Nous n'en dîmes rien à mon rigide père, car il avait d'autres projets sur moi.

Elle avait sur les lèvres un fin sourire et ses yeux brillaient pendant qu'elle me parlait de l'amour de sa jeunesse :

— Lorsque mon mari fut âgé de vingt-deux ans et moi de dix-huit, je me présentai entre mon père et lui devant le juge. Schumann avait prouvé qu'il était majeur et parfaitement capable de nourrir une famille. Mais mon père lui avait répondu par une lettre dans laquelle se trouvaient dix-huit insultes et c'est pour ce motif que mon fiancé le fit citer devant le tribunal. C'est ainsi que je me trouvai entre les deux devant le juge, qui reconnut mon droit d'appartenir à mon fiancé.

« Mon père était fort emporté ; il avait toujours dit :

« — Ma fille ne doit pas épouser un vulgaire musicien (*sic*). Un comte ou un prince ne sont pas encore assez bons pour elle.

« Il me chassa de la maison sans vêtements et sans linge. Ma belle-mère me retira du doigt une petite bague que je tenais de ma mère et la donna à sa fille. C'est ainsi que je fus déshéritée. Je partis donc avec mon mari ; mais ce fut le ciel, pendant dix années, le ciel !

« Les enfants vinrent vite. D'abord, nous ne nous aperçûmes point que notre aîné n'était pas comme les autres, jusqu'au jour où les autres eussent grandi. C'était une grande souffrance pour nous de voir qu'il ne serait jamais capable de gagner son pain ; mais nous étions si heureux que cette souffrance même ne pouvait obscurcir notre ciel. Quant à mon père, je n'entendais plus parler de lui ; j'étais pour ainsi dire morte pour lui.

« Je ne vivais que pour mon mari. Je suivais chaque mouvement de son esprit, si bien que le jour où son intelligence commença à se troubler, je crus devenir folle comme lui. Je voulais le suivre dans cette nouvelle phase de sa vie et ne comprenais point où elle conduisait. Il était mon dieu.

« Mais, une nuit, il me réveilla et me dit :

« — Lève-toi et sors un instant, je te prie.

« Quand je rentrai, je lui demandai pourquoi il m'avait fait sortir.

« — Je craignais, me dit-il, de te faire du mal.

« C'est à cette époque qu'il entendit constamment un air s'adaptant à une mélodie et le nota. Ensuite, il alla sur les bords du Rhin et il ne me fut pas permis de le revoir. Il me faisait demander pardon de ne pouvoir agir autrement, m'assurant que c'était pour nous épargner de plus grands chagrins.

« Me voilà toute seule avec un homme fou et dix enfants, sans un denier. Mon père ne m'écrivait pas de peur que je ne lui demandasse de l'argent. Mes amis organisèrent alors une quête et je commençai de suite à voyager et à donner des concerts. Je laissai mon mari, pendant trois années, chez un médecin de Bonn et, malgré toutes mes tentatives, je ne pus obtenir la faveur de le voir.

« Un jour, je devais justement jouer à Londres, dans un concert, quand je reçus une lettre me disant que mon mari n'avait plus que quelques jours à vivre, qu'il était moribond

et que je devais venir. Et, dans cette situation, je dus donner mon concert. Les gens affirment que j'ai particulièrement bien joué ce soir-là ; mais je n'ai rien entendu et je ne sais même plus si j'ai joué et ce que j'ai joué. Je sais seulement que toute la salle nageait devant mes yeux et que tout semblait tourner autour de moi. Immédiatement après le concert, je me mis en route pour Bonn.

« De nouveau on me refusa l'entrée ; mais je protestai et dis :

« — Puisqu'il doit mourir, ma présence ne peut lui nuire. Je veux entrer.

« Je l'aurais à peine reconnu sauf seulement ses yeux admirables, qui étaient fixés sur moi et qui rayonnèrent subitement.

« — Ma chérie ! s'écria-t-il, étendant vers moi ses bras.

« Il ne voulait rien manger, prétendant qu'on voulait l'empoisonner. De moi seule, il accepta un peu de nourriture et suivait des yeux tous mes mouvements. Je fus presque heureuse, dans ma terrible souffrance, de sentir, une fois encore, son grand amour.

« Puis, il mourut. Et moi, toute seule sur la terre avec tous mes petits enfants à nourrir ! C'était dur. »

Elle parlait avec simplicité, et toujours de lui, comme si la vie avait cessé depuis après lui. Tout ce qui s'était passé depuis, elle n'en disait presque rien. C'était toujours lui ! Elle était ce que doit être une vraie veuve : le mausolée vivant de son mari. Une fois elle me raconta, toute hors d'elle-même, qu'une dame lui avait demandé, dans une soirée, si son mari aussi était pianiste. « La pauvre ! » m'écriai-je. Et elle ne put s'empêcher de sourire. Je me rappelle encore qu'elle me faisait jouer le morceau intitulé *Glucks Genug* (*Assez de bonheur*) dans une sonorité tout à fait douce. Un bonheur plein de lui-même et rassasié. Et comme je me récriais, ne comprenant pas elle plongea son regard dans le mien, comme pour me dire : « Cela prouve que j'ai eu plus de bonheur que vous encore, car moi je comprends. »

Au mois de mai nous allâmes à Moscou, et je l'entendis jouer

avec Nicolas Rubinstein les *Variations* de Schumann pour 2 pianos. Nicolas Rubinstein jouait en perfection, avec finesse, gravité et profondeur, mais n'avait pas le tempérament démoniaque de son frère. Pour ces *Variations* à deux pianos, cela valait mieux ainsi.

Je ne revis plus Clara Schumann pendant plusieurs années, jusqu'en 1869, où ma mère m'emmena à Cologne pour assister à un concert de Clara et de Stockhausen. Je passai toute la matinée à la répétition générale. Mais Mme Schumann n'était pas à son aise. Elle s'était pris le quatrième doigt de la main droite dans la clef d'un tiroir, et ne put jouer. Brahms la remplaca ; je l'entendis ainsi que Stockhausen. Ce fut une admirable répétition. Toutefois ma mère me parut nerveuse, et je fus un peu choquée de ne pas la voir s'abandonner tout à fait à cette musique divine. Elle voulut même quitter le Guerzenich avant la fin. Puis, nous allâmes dans la Flora, où nous déjeunâmes.

Pendant que nous étions dans la Flora, passèrent devant nous quelques messieurs et l'un d'eux s'assit à une table, tout près de la nôtre, demanda une tasse de thé et me fixa constamment au point que je fus obligée, en femme bien élevée, de lui tourner doucement le dos. Lorsque nous nous levâmes, ces messieurs vinrent à nous et nous reconnûmes M. de Werner, que nous avions vu à Dusseldorf, chez le prince de Hohenzollern. Il présenta à ma mère le jeune prince de Roumanie et son représentant à Paris, M. Strat. Dans ce dernier, je reconnus l'homme qui venait de me fixer.

J'étais très contente de revoir le jeune prince, que j'avais vu très souvent pendant mon séjour à Berlin, il y avait huit ans, bien qu'il n'eût pas réussi, comme on dit dans les contes, à me retenir quand, marchant derrière la reine, je glissai et tombai sur une marche. Je me relevai aussitôt, car je ne me laissais pas alors aider par des jeunes gens ou toucher par eux. J'étais indépendante jusqu'à l'extrême et tout à fait indomptable.

Je m'intéressais beaucoup à ce jeune prince, dont je trouvais les actes téméraires et dont la pensée de se sacrifier pour un peuple jeune fut chevaleresque et noble...

... Nous nous fîmes conduire chez Mme Schumann, que je tenais absolument à voir chez elle ; car au concert ce n'était pas suffisant. Je m'assis aussitôt à ses pieds, sa main dans la

mienne. Ainsi, par terre je pouvais mieux regarder ses yeux admirables et bons. Elle se mit alors à raconter à ma mère combien elle était malheureuse. Elle venait de marier sa fille à un comte italien, et ne pouvait se faire à cette séparation. « Enfin, n'est-ce pas terrible ! On élève un enfant, on le choie, on l'aime comme sa propre vie, on se sacrifie pour lui, et le premier étranger venu le prend et l'emporte... » Ma mère eut un air bien étrange en entendant ces mots de Mme Schumann !

Enfin, nous dûmes partir, car il était l'heure de s'habiller pour le concert. Je me préparai à la hâte et mis une robe toute neuve et très belle, un jupon bleu et, dessus, une très jolie robe en soie blanche avec de petites fleurs, décolletée en carré. Je me figurais n'avoir jamais vu une chose aussi jolie.

Pendant que je faisais ma toilette, le prince de Roumanie se fit annoncer et resta. Et j'étais si impatiente que j'avais déjà boutonné mes gants. Enfin, il part ! Je me précipite dans la pièce.

— Mais, maman, allais-je dire, tu n'es pas encore habillée ?

Une expression singulière sur la figure de ma mère fit mourir le mot sur mes lèvres. Elle commença à marcher dans la pièce et me dit :

— Le prince de Roumanie vient de me quitter et m'a demandé ta main.

Je faisais une figure si déçue, mais si déçue, que ma mère s'attendait déjà à entendre le « non » habituel, que je répondais à tous les prétendants ; mais je dis simplement :

— Déjà !

Après un quart d'heure de réflexion, je dis :

— Qu'il vienne, lui me convient !

Ma mère écrivit deux mots à Mme Schumann pour lui dire de ne plus compter sur nous parce que je venais de me fiancer.

Quand il fut entré dans la chambre, on me fit appeler ; mais, en ouvrant la porte, je dus me tenir au bouton de la porte pour ne pas tomber. Je marchai, ensuite, résolument vers lui et lui tendis la main, qu'il baisa, mes lèvres effleurèrent ses cheveux. Et il paraît que j'aurais dit : « Cela me rend fière et humble à la fois. »

Il ne resta qu'une heure et demie, car il venait de Paris, où il devait retourner le soir même.

Tant qu'il fut là, qu'il me parla de ses devoirs, de la grandeur de sa mission, des difficultés de celle-ci, tout alla bien ; j'étais remplie d'enthousiasme. J'acceptais tout ce qu'il me demandait. Le travail étant pour moi la chose supérieure au monde, je n'en avais jamais assez. Mais, après son départ, vint une nuit terrible ; une véritable angoisse m'envahit...

Il m'avait donné une photographie sur laquelle il avait l'air sombre et que je ne pouvais regarder sans frayeur. Je pensais :

— S'il doit me regarder ainsi, je mourrai.

J'étais déjà fiancée depuis quatre semaines et je ne pouvais l'écouter sans trembler et sans claquer des dents. Devant l'autel seulement, je fus tout à fait tranquille et je m'apaisai.

Jamais plus je ne revis Clara Schumann. Pendant dix ans, je ne fus presque jamais dans la maison paternelle. Mais je lui élevai un autel dans mon cœur silencieux ; je n'y conduisis jamais personne et lui vouai une admiration sans bornes

Deux jours après mon mariage, mon frère avait arrangé un très joli concert. Mais, hélas ! elle n'y put venir. C'était un quatuor de Cologne, avec le concours de mon honoré maître Königslow, Mlle Schreck, de Bonn, excellente chanteuse, et un chœur de jeunes filles, mes compagnes d'enfance, de Neuwied, qui chantaient : *Tu es comme une fleur !* Je ne pouvais retenir mes larmes.

Ensuite, je partis ; j'allai loin, très loin dans le monde, sur un trône solitaire, dans le moulin du dur travail, puis, je devins mère, et puis !... Ce fut la nuit pour moi sur la terre et plus jamais le jour !

CARMEN SYLVA.

FRESCOBALDI

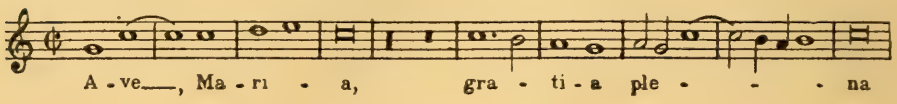
ET LES MUSICIENS DE LA FRANCE ET DES PAYS-BAS

Il y a trois cents ans que la première œuvre de Frescobaldi fut éditée, à Anvers. Au moment où l'on rappelle, par des fêtes, le souvenir de cette publication, l'occasion eût été bonne de donner une étude, longuement traitée, sur les rapports de Frescobaldi avec les artistes des Pays-Bas, puisqu'il vécut pendant quelque temps en leurs provinces. Je n'ai pas l'ambition de remplacer une telle étude, qui doit être ample et approfondie, en présentant, ici, quelques renseignements au sujet du maître italien, et de quelques musiciens de France et des Flandres, qui purent lui être connus et l'inspirer, ou bien qui l'admirèrent et l'imitèrent.

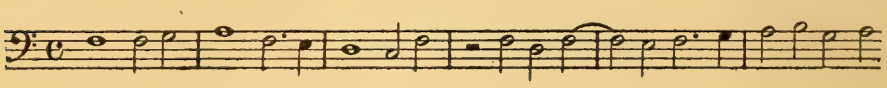
A Ferrare, où Frescobaldi naquit en 1587 (1), les compositeurs de l'école dite « franco-flamande » avaient été en renom, depuis longtemps. Hobrecht y était mort en 1505 et, la même année, le duc Alphonse Ier y avait appelé Brumel. Il n'est pas invraisemblable que Josquin de Près ait, plus tôt encore, séjourné à la cour d'Hercule, duc de Ferrare, qui lui com-

(1) M. F.-X. Haberl a, le premier, donné ces dates (*Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, Ratisbonne, Pustet, 1887). Voyez aussi, du même auteur, la préface aux œuvres choisies de Frescobaldi, publiées en 1889 (*Collectio Musices organicae*, etc., Leipzig, Breitkopf et Härtel).

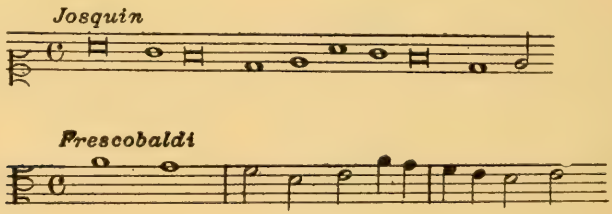
manda le *Miserere* à cinq voix (*Motetti della Corona*, l. IV, 1519, n° 7), et fut le patron de la messe *Hercules dux Ferrarie* (*Liber secundus*, 1503, n° 2). Quelques thèmes de Josquin reparaissent chez Frescobaldi.



Le début de ce motet, que je prends chez Henricus Glareanus (1), se retrouve dans la basse des premières mesures du *Recercar sesto sopra fa, fa, sol, la, fa*, dans *Il primo libro di Capricci, Canzon francese e recercari* (Venise, 1628, p. 125).



Le même livre contient (p. 34) un *Capriccio sopra la, sol, fa, re, mi ;* c'est le sujet d'une messe de Josquin (*Misse*..... 1502) (2).



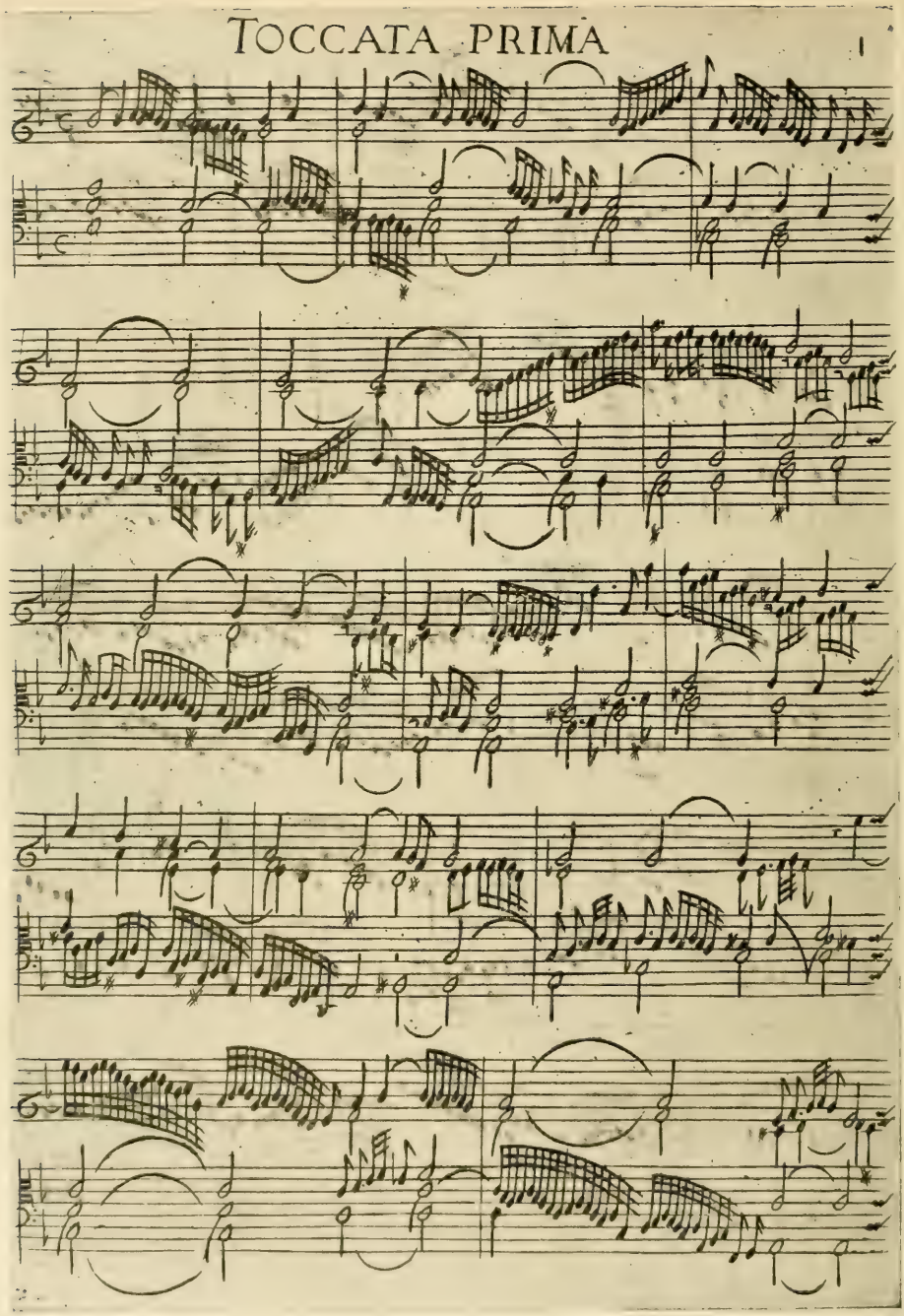
Dans *Il Lauro secco*, recueil de madrigaux à cinq voix, publié à Ferrare, par Vittorio Baldini, en 1582 (3), se rencontrent des pièces d'auteurs étrangers à l'Italie. Le madrigal *Goditi* (31) est de Giovanni di Macque, qui, après avoir vécu à Rome, fut organiste du vice-roi de Naples. Nous connaissons

(1) *Glareani* ΔΩΔΕΚΑΧΟΡΔΟΝ, Basileae, 1547. L. III, p. 358 (*hypoionici quartum exemplum*).

(2) D'après la copie de cette messe qui est à la Bibl. du Conservatoire. (N° 8434).

(3) Bibl. Nat. Rés. Vm 7 604 (le *canto* seulement). Ce recueil contient un madrigal de Luzzasco Luzzaschi, le maître de Frescobaldi (8).

H. FRESCOBALDI

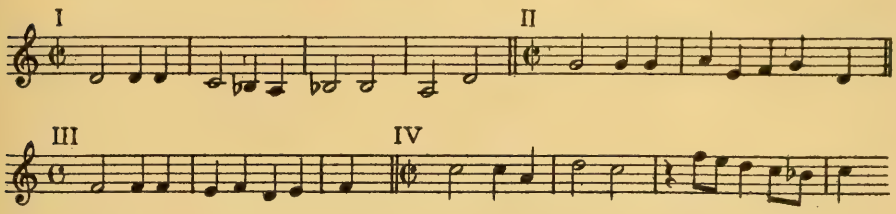


Toccate e partite.

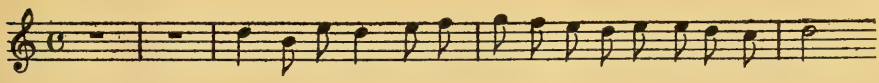
d. intavolatura di cimbalo di GIROLAMO FRESCOBALDI, *organista in S. Pietro di Roma*

Libro primo, éd. 22 déc. 1614. In Roma appresso Nicolo Borboni.

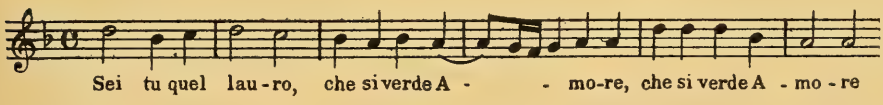
quatre *Canzoni alla Francese* de sa composition : elles sont données par Johann Woltz, dans la troisième partie de sa *Nova mvsices organicae tabvlatvra* (1617), sous les n°s 11, 12, 13 et 14 (1). Voici les motifs de ces *Canzoni :*



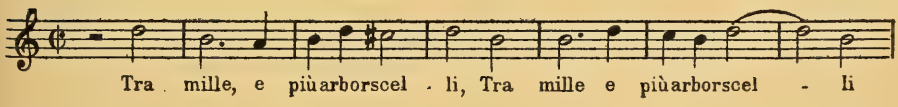
Le thème de la dernière de ces pièces (IV) a de l'analogie avec le thème du *Canto primo,* dans la *Canzona nona* du *Primo Libro delle Canzoni a vna, dve, tre, e quattro voci,* de Frescobaldi, publié en 1628, à Rome, par Bartolomeo Grassi (2) :



Nicolo Peruve (Pervè), qui, si l'on en croit Fétis, était de Lyon (?), et qui, d'après Pitoni, fut maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure, de 1581 à 1587 (3), a fait aussi un des madrigaux du recueil *Il Lauro secco* (21) :



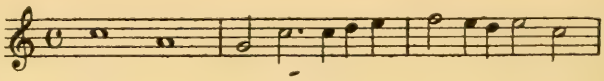
Nous trouvons encore, dans le même livre (10), une pièce d'Alessandro Milleville :



(1) Bibliothèque du Conservatoire, N° 20209 (Réserve).
(2) P. 22 (exemplaire appartenant à M. Ecorcheville).
(3) *Notizia de' Contrappuntisti e Compositori di Musica degli anni dell' era christiana* 1.000 *fino al* 1700. (Bibl. Nat. ms. nouv. acq. fr. 266, p. 29).

Ce musicien était d'origine française. Dans un compte de l'année 1532, est cité Mathieu de Milleville, organiste, à Paris, de « M. le marquis », fils aîné du duc de Lorraine (1). Alessandro vécut à Ferrare ; il était en faveur près des princes d'Este, et comptait parmi les plus fameux organistes de son temps, écrit Marc Antonio Guarini (2) ; Antonio Libanori le loue pour son doux chant et pour son jeu suave (3) ; Ercole Pasquini, le prédécesseur de Frescobaldi à Saint-Pierre de Rome, fut son élève (4) ; il mourut le 7 septembre 1589, âgé de 68 ans (5). Un de ses madrigaux figure dans *Il Lavro verde* (6), publié deux ans après sa mort :

Un souvenir du psautier français du XVIe siècle apparaît aussi chez Frescobaldi. Le *Recercar qvinto*, dans *Il primo libro di Capricci, Canzon francese, e recercari fatti sopra diversi soggetti et arie in partitura* (1628, p. 119), commence ainsi :



On peut comparer ce motif avec le chant qui accompagne

(1) *Archives de la Meurthe-et-Moselle*, B 1052. Compte de Jacques du Boysgaultier, argentier du marquis de Pont-à-Mousson (François, qui devint le duc François Ier), pendant l'année 1532 que « iceluy seigneur a été résidant en cour de France ».

(2) *Compendio historico dell' Origine, Accrescimento, e Prerogatiue delle Chiese e Luoghi Pij della Citta, e Diocesi di Ferrara...* Ferrare, 1621 (Bibl. Nat. K 2898).

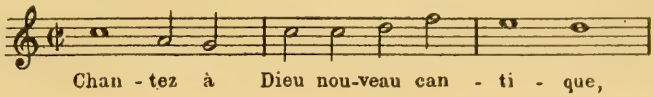
(3) *Ferrara d'oro imbrvnito..... Parte terza*, Ferrare, 1674, p. 17. (Bibl. Nat. K 184).

(4) Guarini, *op. cit.*, p. 247.

(5) Agostino Superbi, *Apparato de gli Hvomini illvstri della Città di Ferrara*, 1620, p. 130 (*parte terza*). Bibl. Nat. K 2913.

(6) Exempl. incomplet à la Bibl. Nat. (Rés. Vm7 605). Partition datée de 1615 à la Bibl. du Conservatoire (27732).

les paroles du psaume XCVIII, dans les 150 psaumes de Claude Goudimel (1580) (1) :



Considéré dans sa patrie comme une sorte d'enfant prodige, Frescobaldi, nous apprend Agostino Superbi dans un ouvrage qui paraît en 1620, « *fù condutto nella Fiandra ove diede gran saggio di lui molt' anni* (2) ». L'année de son départ n'est point fixée, et l'on ne connaît pas son itinéraire. Si l'on en croit E. Vander Straeten, un certain Jérôme Frescobaldi, marchand florentin, vivait à Bruges dès la fin du XVe siècle (3) ; le jeune musicien fut peut-être attiré dans les Pays-Bas par quelqu'un de ses parents (4). Pour Fétis, Frescobaldi séjourna à Malines. Il écrit : « L'abbé Quadrio ... dit que Frescobaldi... se rendit dans les Pays-Bas, où il séjourna pendant plusieurs années. J'ai trouvé, en effet, par de nouvelles recherches, qu'il était à Malines, en 1607, où il remplit les fonctions d'organiste de la cathédrale de Saint-Rombault » (5). Nous savons d'autre part que Guido Bentivoglio, né à Ferrare, en 1579, partit pour la Flandre en 1607, comme nonce du pape. C'est à ce prélat que Frescobaldi dédia sa première œuvre, *Il primo libro di Madrigali a cinque voci*, par une épître datée d'Anvers, le 10 juin 1608. Peut-être l'avait-il suivi dans son voyage : le jeune archevêque de Rhodes avait traversé la Suisse, en était sorti par Bâle, avait gagné Nancy, et était arrivé à

(1) Publié par M. H. Expert, dans *les Maîtres Musiciens de la Renaissance française* (IVe fascicule, 1896, p. 87).

(2) *Apparato de gli Hvomini illvstri della Città di Ferrara, in quali Lettere, et in altre nobili Virtù fiorinono*, Ferrare, 1620, 3e partie, p. 133.

(3) *La musique aux Pays-Bas avant le* XIXe, siècle VI, 1882, p. 503 et p. 562.

(4) Il y eut aussi en France des Frescobaldi, dont le nom devint Fréquembault.

(5) *Notice biographique de Jérôme Frescobaldi* (*Le Trésor des Pianistes*, de Farrenc, 13e livr. 1868).

Bruxelles pendant l'été de 1607 (1). A Bâle, vivait, depuis 1576, un organiste né à Tournay en 1554, Samuel Mareschall, qui a laissé plusieurs livres de tablature (2). A Nancy, où le nonce fut reçu avec beaucoup d'honneurs et de bonté, par le duc de Lorraine, Charles III, on ne peut guère citer que les Chaveneau (3).

Pierre Philipps (4) et Pierre Cornet (5) étaient alors organistes au service de l'archiduc Albert, à Bruxelles. A Anvers même, vivait le maître de tant d'organistes allemands, Jan Pieterszon Sweelinck (6). Frescobaldi put gagner en technique s'il étudia les œuvres de Sweelinck : de Philipps, il considéra surtout, sans doute, les variations et les pièces ornées. Si l'on compare, d'ailleurs, ce que Salomon de Caus nous communique du madrigal « *Che fera fedal cielo* d'Alessandro Striggio, mis en tablature par Pierre Philippe (7) », avec le madrigal *Ancidetemi pur* d'Arcadelt « *passaggiato* », que Frescobaldi donne à la page 37 d'*Il secondo libro di Toccate, Canzone, Versi d'hinni*, etc. (8), on juge bientôt que Frescobaldi sait tirer de la pièce même qu'il orne les « passages » dont il la

(1) *Opere del Cardinal Bentivoglio*, Paris, 1645, p. 589.

(2) Sur Samuel Mareschall, voyez la *Geschichte der Klaviermusik* de M. Seiffert, I, p. 92 (1899). Cet organiste est cité en 1620, dans les comptes du chapitre de Saint-Maimbœuf de Montbéliard (*Archives du Doubs*, G. 1535). En 1612-1613, on mentionne un certain Hans Christoph Marschal, de Bâle, faiseur d'orgues (*Ibid.*, G. 1634).

(3) On trouve à la Bibl. Nat. (ms. fr. 19099) un *Traité de musique* de Louis Chaveneau, « violon du duc de Lorraine ». Un Louis Chaveneau, « joueur de cornemuse » du duc, est cité dans les comptes du duché de Lorraine (*Arch. de la Meurthe-et-Moselle*, B 1308, B 2947, B 5341, B 2063), de 1607 à 1619.

(4) Pour tous ces maîtres, je renvoie à l'excellente *Geschichte der Klaviermusik* de M. Seiffert, ouvrage déjà signalé. Philipps est nommé dans les comptes de l'archiduc qui gouvernait les Pays-Bas (*Archives du Nord*, B. 2884, année 1616. — B. 2907, 1620). Il est aussi mentionné dans les actes du chapitre de Besançon, en 1626, au sujet d'un facteur d'orgues de Bruxelles, qui postulait pour refaire l'orgue (22 mai, 1er juillet, 19 août. *Arch. du Doubs*, G. 202). A la bibl. de Versailles, se trouvent les *Rossignols spirituels* (1616) dont il fit l'accompagnement (M. S. B. I, in-12.) L'exemplaire est incomplet.

(5) Voyez les *Archives du Nord*, B. 2901 (1619), fol. 290 *a*.

(6) Cf. l'ouvr. de M. Seiffert.

(7) *Les raisons des forces mouvantes*, Francfort 1615. (Bibl. Nat. V. 2446). Il y a aussi des compositions de Philipps dans l'*Institution harmonique* de S. de Caus (1615).

(8) La pièce d'Archadelt et la transcription de Frescobaldi sont données à la suite de cet article. Le madrigal d'Archadelt se trouve à la Bibl. du Conserv. (*Cinquanta et sei Madrigali a quattro voci dello eccellente musico Giaches Arcadelt*. Venise, 1547. Rés. 24418).

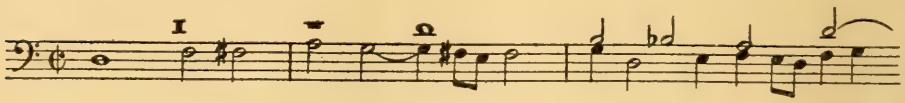
fleurit, tandis que Philipps ne fait que surcharger de fioritures communes la composition de Striggio. Chez Sweelinck et chez Cornet, il pouvait aussi trouver l'esquisse de son *Capriccio sopra ut, re, mi, fa, sol, la* (1° *Libro di Capricci*, p. 1) (1). Mais il est vraisemblable qu'il en avait pris déjà l'idée chez les plus anciens maîtres flamands : Brumel avait donné une messe sur l'hexacorde dans le *Liber quindecim missarum* de 1516 ; et Jacobus de Kerle avait employé le même motif, montant ou descendant, dans l'une de ses messes imprimées en 1582.

C'est encore aux vieux maîtres néerlandais, à leurs artifices, que Frescobaldi nous fait penser, quand il nous propose des énigmes musicales : une *quinta parte si placet* à introduire dans tel *Recercar* (2), ou dans tel *Capriccio* (3).

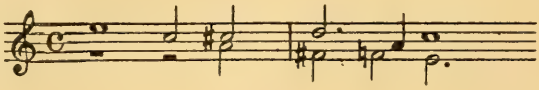
D'Anvers, Frescobaldi se rendit en toute hâte à Milan : il s'y trouvait déjà le 29 juillet 1608 (1). S'il suivit, au retour, le même chemin qu'avait pris Guido Bentivoglio pour aller d'Italie en Flandre, il ne franchit jamais les limites de la France, telle qu'elle était alors bornée. Il semble que les musiciens français ne connurent ses œuvres que fort tard. Dans son *Harmonie universelle*, à la vérité, au livre VII des instruments (p. 65), Mersenne le cite, mais en avouant qu'il ne sait rien de lui : « Quant aux éloges d'Adrian le Vieillard (Willaert), dont les œuvres ont en partie servy d'idée à du Caurroy, et à ceux des autres compositeurs, tant d'Allemagne et des Pays-Bas, comme de l'Italie, entre lesquels on met Lucas Marenzio Fresco-Baldi, Claude Monteverde, et plusieurs autres j'en laisse le soin à ceux qui les ont connus. » Le plus grand organiste de France, au commencement du XVIIe siècle, Jean Titelouze, qui mourut en 1633, ne témoigne point, par ses œuvres, qu'il ait étudié de près le maître italien. Cependant, nous

(1) Cf. l'ouvr. cité de M. Seiffert, p. 114.
(2) *Fiori musicali*, N° 45.
(3) *Il primo libro di Capricci*, 1628, p. 77.
(1) *Musikerbriefe aus funf Jahrhunderten*, publ. par La Mara, 1er vol. (1886), p. 63.

trouvons, dans ses versets pour le *Magnificat* (1626), une pièce (second *Deposuit potentes du* 1er ton) qui commence ainsi (1) :



et Frescobaldi écrit, dans son *Primo Libro di Capricci* (2) :



Il serait toutefois imprudent de conclure, de cette ressemblance, que l'organiste de Rouen a emprunté le motif qu'il traite à Frescobaldi ; on se plaît alors aux recherches chromatiques, et des formules de même dessin sont employées par Samuel Scheidt, l'auteur de la *Tabulatura nova* (1624) (3).

Tout vague qu'il fût, l'éloge que fait Mersenne de Frescobaldi, en le nommant parmi les musiciens illustres d'Italie, pouvait encore paraître outré. G.-B. Doni lui écrit : « Touchant ce que vous mettez (à la page 65 du livre 7 des Instr. de percussion) Frescobaldi au rang des plus estimez musiciens d'Italie avec Lucas Marenzio et Monteverde, il ne faut pas que vous vous trompiez en cela. Car il y a aujourd'huy à Rome une douzaine de musiciens qui sont plus estimez que luy. Mais estant peut estre le plus habil homme qui soit aujourd'huy en Italie à iouer des orgues et du clavecin et à y composer des pieces ; les ignorans estiment qu'il ait attaint le but de ceste profession ; quoy qu'il y ait bien de la difference d'estre bon melopee ou musicien, ou un bon compositeur de sinfonies. Au reste, je vous asseure qu'il est si peu savant qu'il ne scait pas ce que c'est semi-ton majeur ou mineur et ne joue guieres sur les touches metaboliques (qu'on appelle communement cromatiques). Et quand il n'entend pas

(1) *Archives des Maîtres de l'Orgue*, publ. par M. Alexandre Guilmant, I, p. 103.

(2) *Capriccio cromatico con ligature al contrario* (p. 62).

(3) *Denkmäler deutscher Tonkunst* (1er vol. 1892, publ. par M. Seiffert p. 73 et p. 172).

quelque mot un peu rare en la poesie vulgaire, il en demande advis à sa femme, qui en scait plus que luy (1) ». Plus tard, Doni écrit encore à Mersenne au sujet d'exemples de musique à insérer dans un traité : « Pour Frescobaldi, il est le moins propre de tous ; veu que c'est un homme fort grossier, quoy qu'il joue parfaitement des orgues et soit excellent a composer des fantasies, danceries et choses semblables ; mais pour accommoder les parties, il est fort ignorant et despourveu de jugement, de façon qu'on peut dire qu'il ait toute sa science aux bouts des doits. Et je ne doute pas qu'il soit plus estimé loin d'icy que la ou il est (2) ». En outre, Doni ne pouvait point pardonner à Frescobaldi d'avoir approuvé le tempérament égal des demi-tons que « *pannosus quidam senex* » lui avait persuadé, « *frequentibus et gratuitis compotationibus* », de recommander « *contra fidem aurium suarum* (3) ».

Maugars est plus juste pour Frescobaldi, qu'il entendit à Rome, en 1639. Il décrit la musique qui se fait, en l'Oratoire Saint-Marcel, les vendredis de Carême, de trois à six heures, à la demande de la « Congrégation des Frères du Saint-Crucifix, composée des plus grands seigneurs de Rome. » Il y admira beaucoup un violon qui « sonna de la pure chromatique » ..... « Mais surtout, ajoute-t-il, ce grand Friscobaldi fit paroistre mille sortes d'inventions sur son clavessin, l'orgue tenant tousiours ferme. Ce n'est pas sans cause que ce fameux organiste de Saint-Pierre a acquis tant de réputation dans l'Europe : car bien que ses œuvres imprimées rendent assez de témoignage de sa suffisance, toutefois pour bien juger de sa profonde science, il faut l'entendre à l'improviste faire des toccades pleines de recherches et d'inventions admirables. C'est pourquoy il mérite bien que vous le proposiez comme un original à tous nos organistes, pour leur donner envie de le venir entendre à Rome (4). »

Il est bien douteux que jamais organiste français ait eu l'idée de suivre ce conseil. Même si l'on remarque, dans des

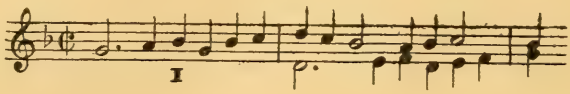
(1) Bibl. Nat. Lettres adressées à Mersenne (ms. nouv. acq. fr. 6205, f° 288 *b*).

(2) *Ibid.*, f° 307 *a*.

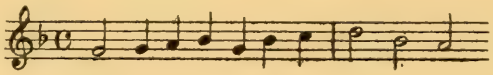
(3) *Io. B. Donii. De praestantia musicas veteris.* Cf. *Descartes et la Musique*, 1907, p. 17.

(4) *Response faite à vn curieux sur le sentiment de la musique d'Italie. Escrite à Rome le premier octobre* 1639. (Bibl. Nat. Rés. V. 2469).

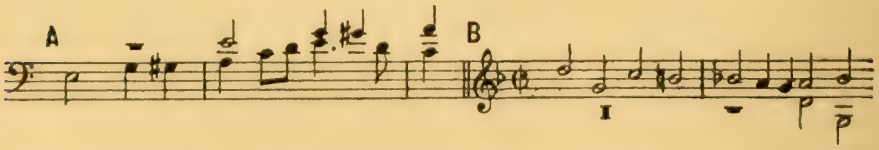
œuvres françaises de cette époque, des tournures familières à Frescobaldi, on n'a point de raison pour croire que ce sont là des témoignages de l'influence de l'organiste de Rome. Ainsi, nous rencontrons, dans un manuscrit de la bibliothèque de Tours (825) qui paraît dater de 1650 à 1660, une pièce « pour le gros jeu de nazard et le tremblant » (fol. 5 a) qui est composée sur ce thème :



De semblables motifs sont employés souvent par Frescobaldi, sinon comme sujets de ses pièces, du moins dans le développement (1). Mais ils ne lui appartiennent pas en propre. On en voit fréquemment de pareils dans le *Transilvano* de Girolamo Diruta, dont la première partie est de 1597, la seconde de 1609. Le motif est connu d'ailleurs en France. Nous le trouvons dans les *Vingt-quatre fantasies a quatre parties, disposees selon l'ordre des douze modes*, par C. Guillet, « natif de Bruges en Flandres », publiées chez Ballard en 1610 (2) :



On ne peut pas non plus décider que d'autres pièces, du même manuscrit de Tours, portent, bien que leur apparence permette de le penser, la marque expresse de Frescobaldi. Il en est ainsi pour le « vers pour le gros jeu de nazard » (fol. 11 *a*) [A], et pour la « phantaisie en cromatique » (fol. 21 *b*) [B] :

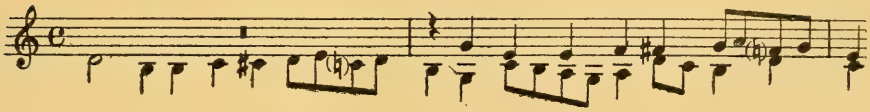


(1) P. ex. dans *Il primo libro di Capricci*, pp. 42-43, p. 102 ; dans *Il primo libro delle Canzoni* de 1628, p. 136, p. 53, etc.

(2) Bibl. Nat. Vm7 1468.

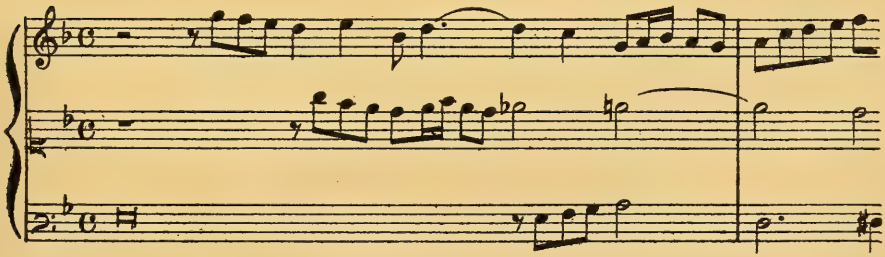
Ce n'est que dans un manuscrit certainement postérieur à 1650 (1), et peut-être même à 1656 (2), que nous trouvons des œuvres de Frescobaldi mêlées aux œuvres de compositeurs français. Comme le recueil comprend des œuvres de Froberger, il est possible que les pièces de Frescobaldi qui y sont insérées aient été transmises par son élève allemand (3). Nous les rencontrons dans la seconde partie du volume, dont les feuillets sont numérotés à part :

Capriccio del Seignor Girolamo Frescobaldi (fol. 19 *a* de la seconde partie, 95 *a* à partir du commencement du volume) :



Capricio (*sic*) *del Seignor Frescobaldi* (fol. 19 *b*, 95 *b*) :

Trio de Frescobaldi (fol. 20 *a*, 96 *a*) :

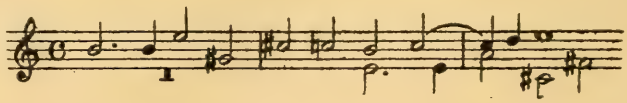


(1) Une *Toccata di Gio. Giacomo Froberger* porte la mention *fatto a Bruxellis anno* 1650 (fol. 7 *a* de la seconde partie du volume).

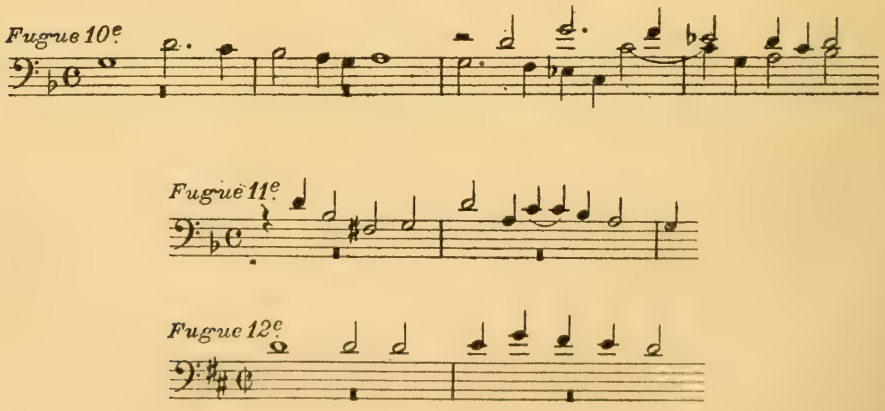
(2) Une *Fantaisie de Couperin*, transcrite dans la première partie du vol. (fol. 59 *a*) porte la date de décembre 1656.

(3) Bibl. Nat. Vm. 7, 1862. Sur la reliure de ce volume sont imprimées des armes des Bauyn d'Angervilliers et de la famille de Mathefelon. — Notons qu'un certain Jean Bauyn (ou Bauhin) avait quitté la France après la Réforme. Il fut

Suivent deux préludes de Richard, organiste de Saint-Jacques, quelques pièces de « M. Couperin », puis une dernière œuvre de Frescobaldi : *Fantaisie du Seigneur Hierosme Frescobaldi* (fol. 32 *a*, 108 *a*) :



Enfin, dans ses *Fvgves et Caprices, a qvatre parties, mises en partition povr l'orgve* (1660) (1), François Roberday donne une pièce de Frescobaldi. Il nous en avertit, sans désigner avec précision l'œuvre elle-même : « Comme il ne seroit pas iuste que ie tirasse aduentage du trauail d'autruy, ie vous dois auertir que dedans ce Liure il y a trois pieces qui ne sont pas de moy, il y en a une qui a esté autrefois composée par l'illustre Frescobaldi, vn autre de Monsieur Ebnert, et la troisiesme de Monsieur Froberger, tous deux organistes de l'Empereur ». Les trois dernières pièces du recueil doivent être ces pièces étrangères, et il semble que l'on puisse attribuer la première

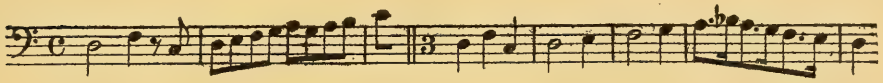


médecin d'Ulrich de Wurtemberg à Montbéliard. Son neveu, Jean-Gaspard Bauhin, fut médecin de Léopold Frédéric de Wurtemberg, en 1648. Deux de ses fils devinrent prêtres catholiques et moururent à Paris. On sait d'autre part que Froberger mourut en 1667, à Héricourt, chez la duchesse Sibylle de Wurtemberg. Il se peut que ces pièces aient été données par lui à quelqu'un des Bauhin.

(1) *Archives des Maîtres de l'Orgue*, publ. par M. A. Guilmant, 3e vol. (1901).

d'entre elles à Frescobaldi (1). Voici, d'ailleurs, les thèmes de ces « fugues » (2) :

Les organistes français postérieurs à Roberday ne se réclament plus de « l'illustre Frescobaldi ». Cependant, ils ont sans doute parcouru ses œuvres. Dans le troisième *Livre d'Orgue* de Lebègue, on trouve des *Elévations* qui, sans avoir toute la liberté d'inspiration des *Toccate*, faites pour la *levatione* (3) par Frescobaldi, ont du moins un peu de ce charme d'harmonie et de cette tendresse rêveuse que l'on goûte en ces pièces de l'organiste romain (4). Une fugue « poursuivie et diversifiée à la manière italienne », nous rappelle encore quelque chose de Frescobaldi, dans le *Livre de Musique pour l'Orgue* de Nicolas Gigault. Le thème en est successivement traité sous deux formes rythmiques (5) :



Enfin, André Raison se souvient peut-être du motif dominant d'un verset pour le *Kyrie delli Apostoli* (*Fiori musicali*, 1635, p. 41) dans un verset pour la « pedalle de trompette en taille » qu'il donne dans le *Kyrie* de sa messe du 1er ton (*Livre d'orgue* de 1688) (6).

Dans tous ces rapprochements, d'ailleurs, que nous comparions Frescobaldi avec ses devanciers, ou avec les musiciens qui vinrent après lui, il reste quelque chose d'insaisissable : il y a, pour chaque époque, des motifs que les compositeurs

(1) Voyez l'étude que j'ai donnée sur François Roberday, dans *La Tribune de Saint-Gervais*, de mars et d'avril 1901.

(2) M. le Prof. Seiffert a bien voulu m'écrire, au sujet de ces pièces dont je lui avais communiqué les thèmes, qu'elles lui semblaient, ainsi que les quatre pièces de Frescobaldi du ms. Vm7 1862, ne se trouver dans aucun autre recueil, manuscrit ou imprimé, que dans les recueils cités ici.

(3) *Il secondo libro di Toccate*, etc., p. 6 et p. 10, et *Fiori musicali*, p. 58 et p. 87.

(4) Ces pièces de Lebègue sont en cours de publication dans les *Archives des Maîtres de l'Orgue*.

(5) *Archives des Maîtres de l'Orgue*, IVe vol., p. 77. Sur Gigault, qui fut l'un des maîtres de Lulli et l'un des premiers juges de Rameau, à Paris, voyez la *Revue Musicale* de juillet et d'octobre 1903.

(6) *Archives des Maîtres de l'Orgue*, IIe vol., p. 10.

traitent avec prédilection, et il n'est guère possible de savoir, avec précision, qui les a inventés. Même lorsqu'on ne peut arriver à déterminer la part de chacun, il reste intéressant de connaître, du moins, ce que fut le fond du langage, pour les maîtres d'un certain temps. Notre seul dessein est de contribuer, par cette ébauche d'étude, à présenter, pour le siècle de Frescobaldi, quelques-uns des « lieux communs » de la musique.

André Pirro.

MADRIGAL D'ARCADELT TRANSCRIT PAR FRESCOBALDI

1

An - - - - - - ci - - de - - -

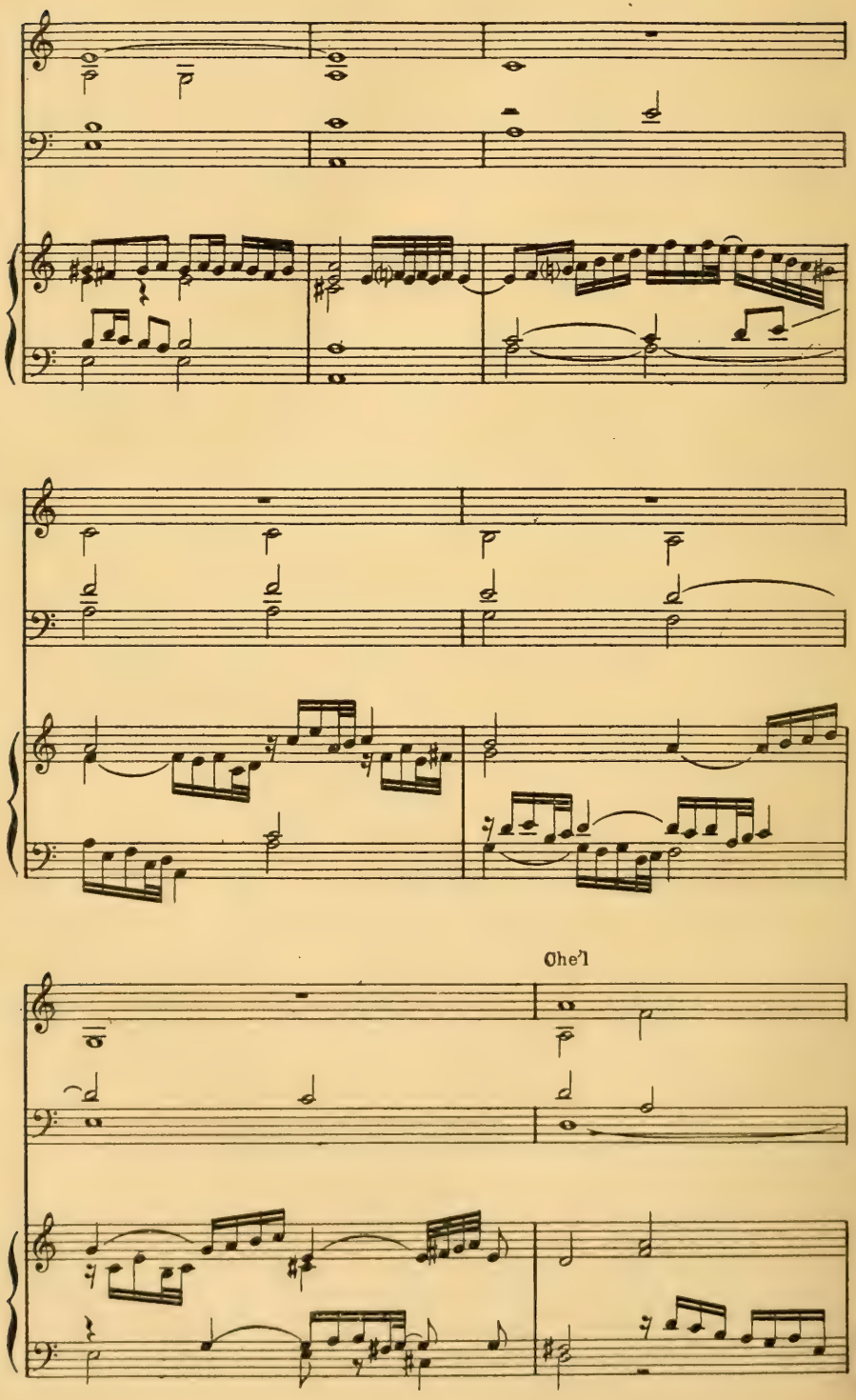
Archadelt

Frescobaldi

- - te - mi pur grie - vi mar -

- - - ti - - - - - - - -

2



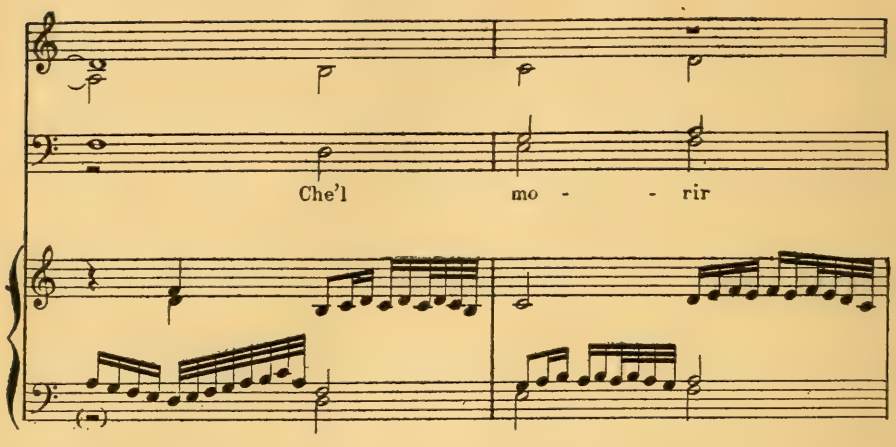
3

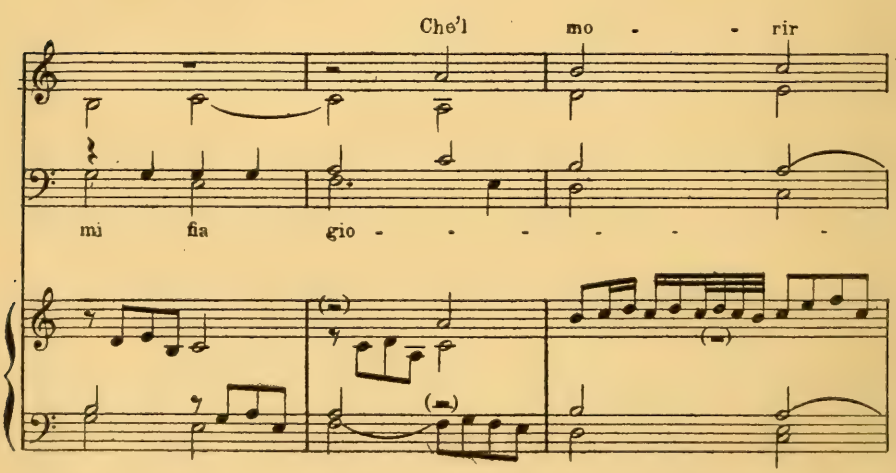
vi - - ver m'è sià

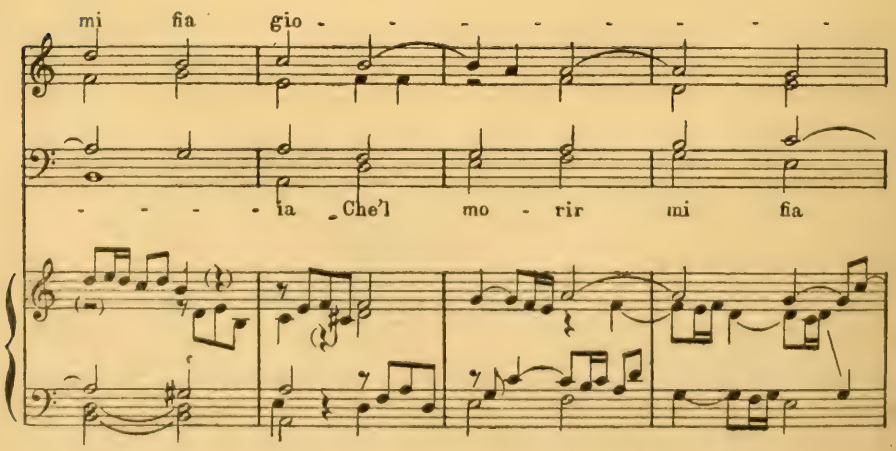
no - - - - ia, Che'l vi - ver

m'è sià no - - ia,

4


Che'l mo - - rir


Che'l mo - - rir
mi fia gio - - - - - -


mi fia gio - - - - - - - -
- - - - ia Che'l mo - rir mi fia

5

-ia, mi fia gio - - - -

gio

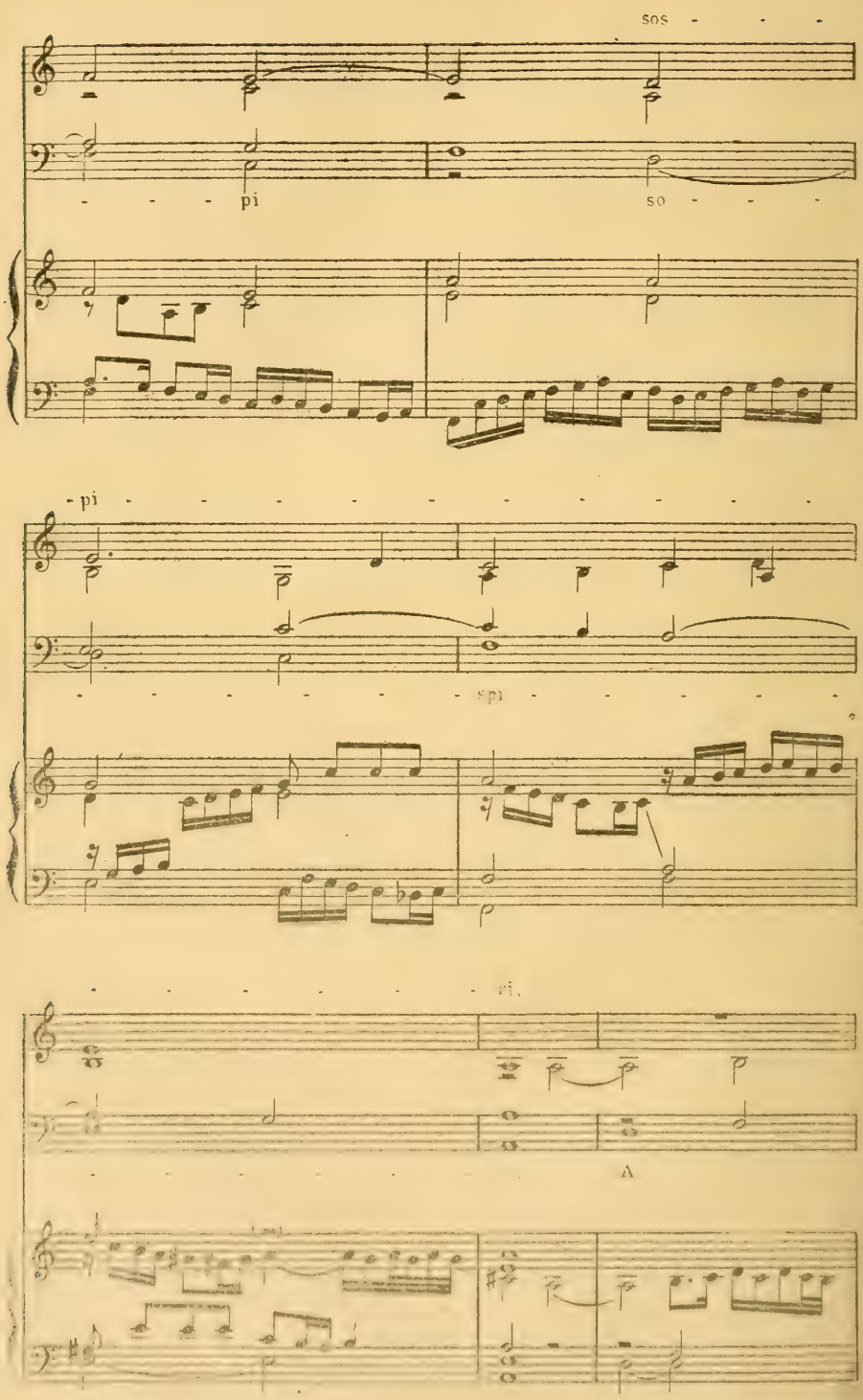
- - ia. Ma las - - ciat'

-ia. Ma las - - ciat'

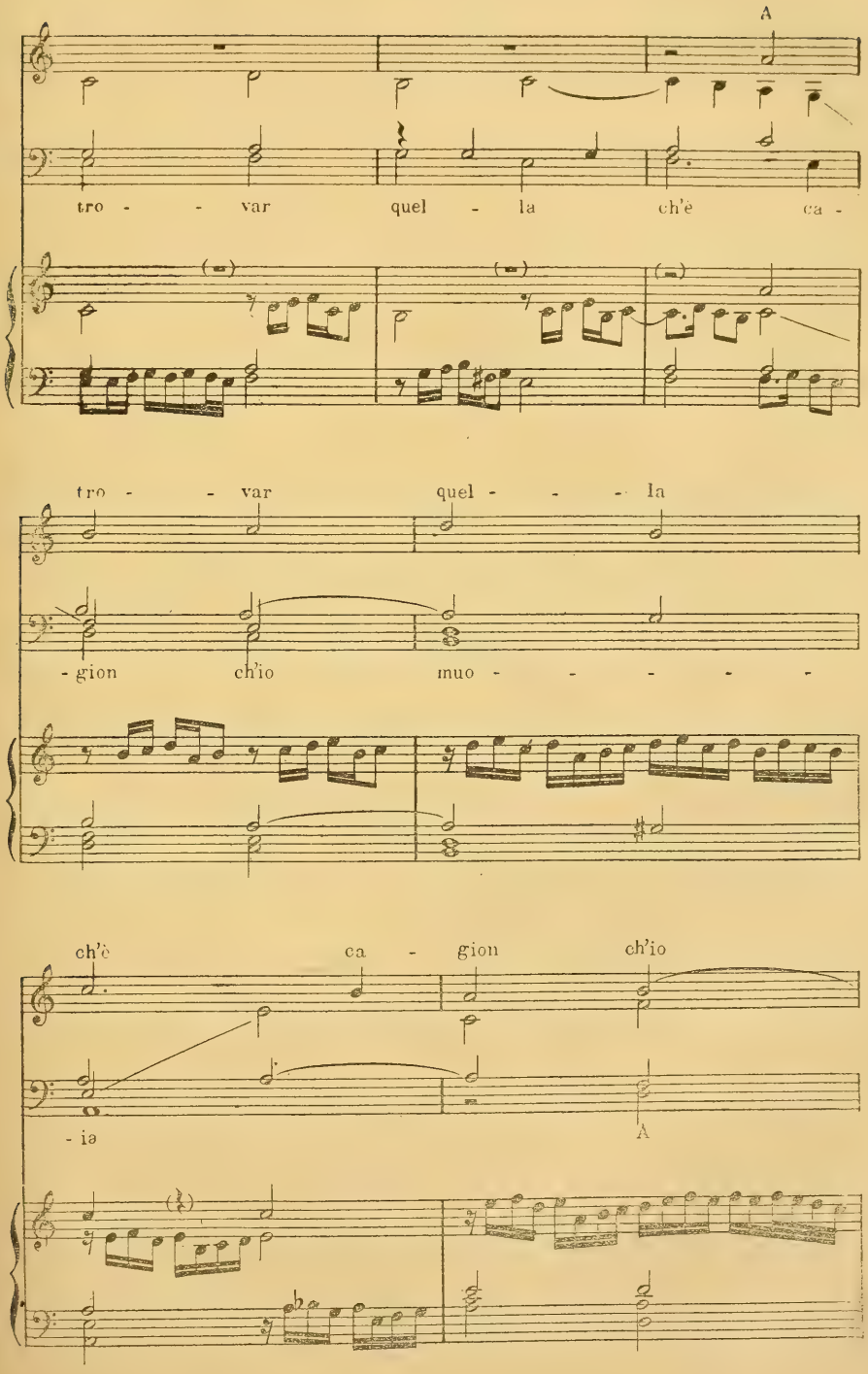
ir gl'es - tre - mi miei

ir gl'es - tre - mi miei sos -

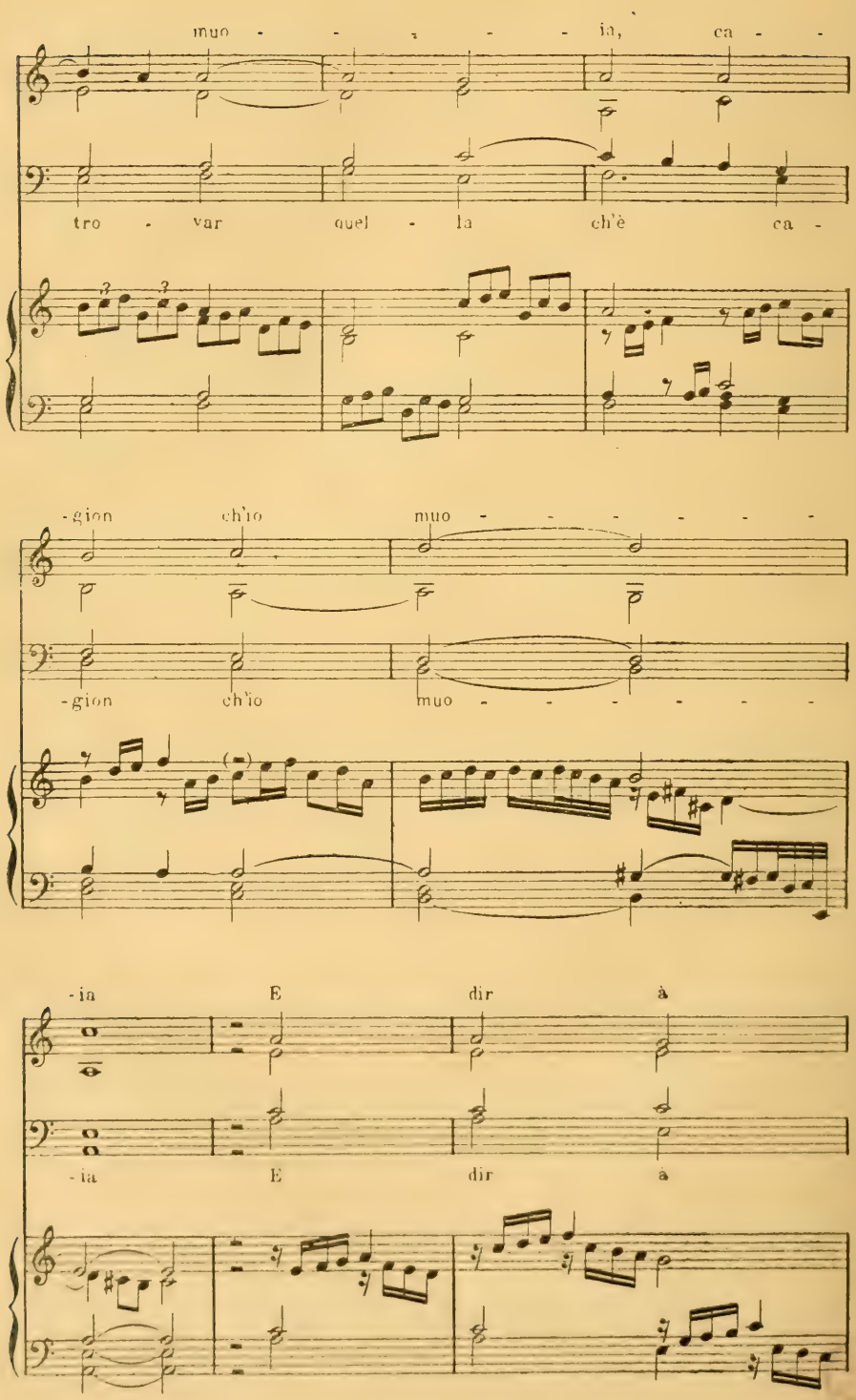
6



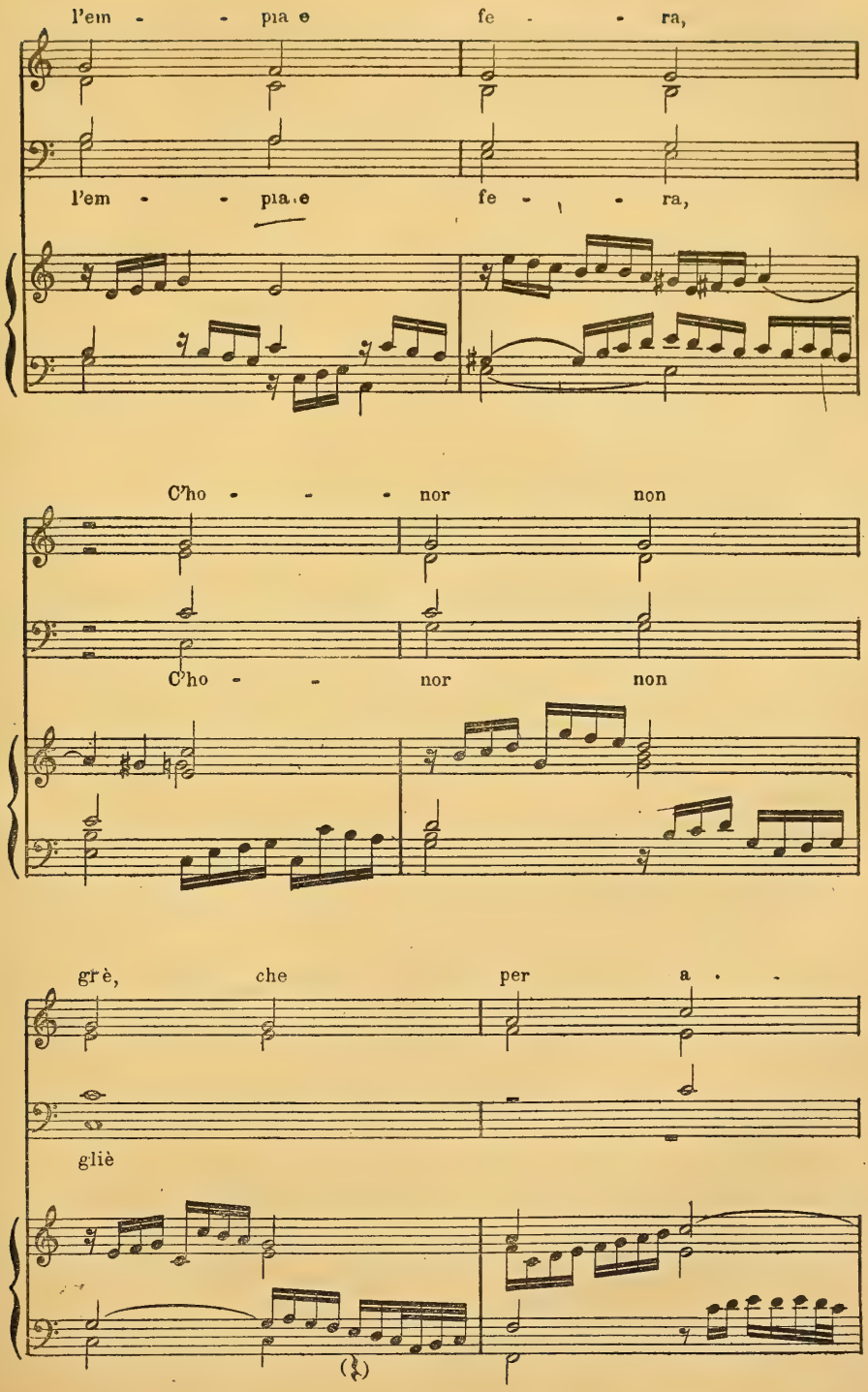
7


A
tro - - var quel - la ch'è ca -
tro - - var quel - - - la
- gion ch'io muo - - - - -
ch'è ca - gion ch'io
- ia
A

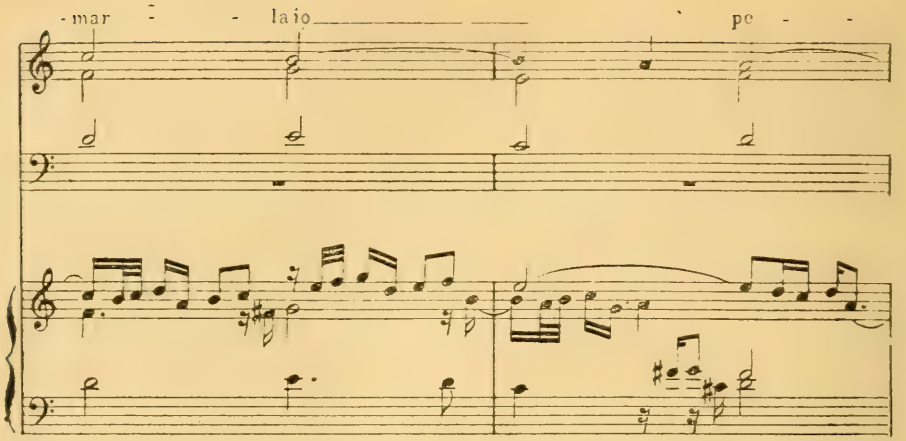
8

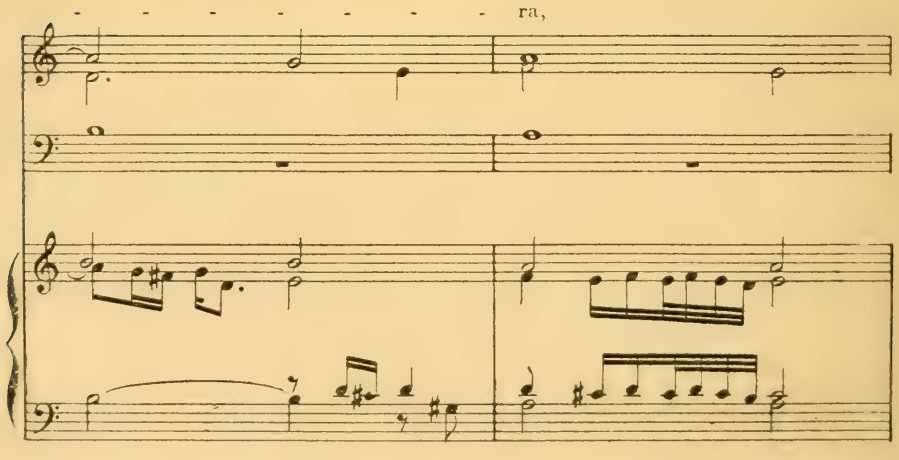

muo - - - - - ia, ca - -
tro - var quel - la ch'è ca -
-gion ch'io muo - - - - - - -
-gion ch'io muo - - - - - - -
-ia E dir à
-ia E dir à

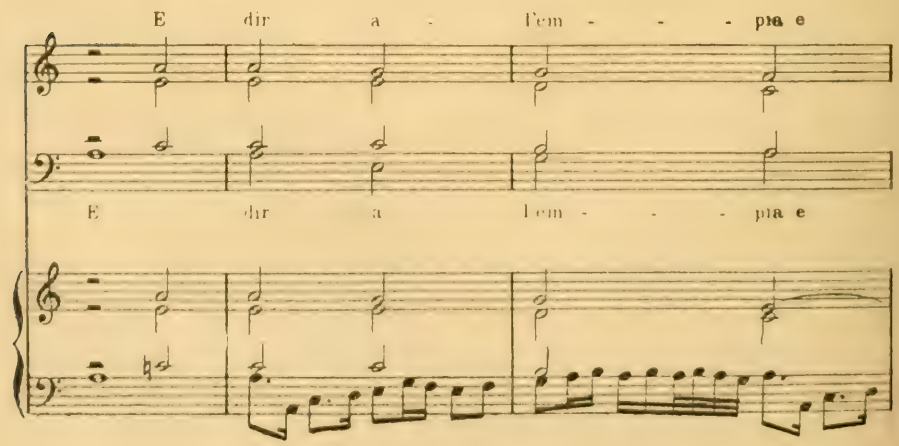
9


l'em - - pia e fe - - ra,
l'em - - pia e fe - - ra,
C'ho - - - nor non
C'ho - - nor non
grè, che per a -
gliè

10







11

fe - - - - ra, C'ho - - -

fe - - - - ra, C'ho - - -

-nor non gliè, che

-nor non gliè, che

per a - - mar - - la io

per a - - mar - - l'io

pe - - - - - - - - - -

pe - - - - - - ra.

-rà

che per

a - - marl' io

13

pe - - - - - - - - - - -

- ra.

LA VIIe SYMPHONIE DE GUSTAVE MAHLER

LLE est en *mi* mineur et a eu sa *première*, sur manuscrit, à Prague, le samedi 19 septembre 1908. Le monde musical allemand et tchèque s'en souviendra longtemps. Depuis les *premières* de Bayreuth, aucune solennité n'avait eu un tel retentissement. On était accouru de Vienne, de Berlin, de Munich, de New-York, à cette salle de musique de l'exposition jubilaire, si laide, mais à la voûte et à l'abside décorées avec tant de goût par le jeune Kysela. Et l'on peut dire que le jubilé de François-Joseph s'est dignement clos sur ces deux triomphes congénères, celui de l'art de Klimt, à Vienne, celui définitif, péremptoire de la musique de Mahler, à Prague.

La musique de Mahler ! Voici sept ans bientôt que, sur une conversion foudroyante, je m'acharne à en dire à la France la merveille, le sortilège, l'originalité absolue, la puissance saisissante... Autant en emporte le vent... De ci de là, quelque musicien achète une partition, l'ouvre, en profite et garde soigneusement le silence. De ci de là, quelque écrivain happe en Allemagne une audition fortuite et s'en retourne révulsé, criant à l'horreur... tout comme nous la première fois... Tel le voyageur, qui, pour la première fois, voit un nègre, un Esquimau, un Bédouin ou un Chinois. C'est une orchestration si neuve, en effet, qu'il faut s'habituer des moyens, au premier abord tellement excentriques, qu'il faut la pratique d'un certain nombre de ces symphonies pour bien se rendre compte que nous

avons affaire là, non pas à un dangereux charlatan, à quelque sorcier funambule, comme je l'ai cru moi-même d'abord, mais à un des plus sérieux musiciens qui aient jamais existé, quoique musicien à nul autre pareil, à un poète d'une incroyable envergure, à un maître d'une puissance redoutable, à un génie dans toute la force du terme. A qui pouvait en douter, ou affectait d'en douter, non seulement le doute, mais la moindre résistance ne sont plus permis, après la clameur d'admiration stupéfaite, de surprise violente, qui, telle une traînée de poudre, a fait explosion dans tous les journaux d'Allemagne, à la suite de cette inoubliable première de Prague. Et pourtant, en Allemagne, règne Richard Strauss, avec Max Reger, les seuls représentants attitrés de l'art d'outre-Rhin près les oreilles françaises.

Eh bien, soit ! Mais alors réservons la représentation complète, absolue de l'Autriche-Hongrie tout entière avec ses cent peuples adversaires, ses mille paysages contradictoires et excessifs, à Mahler. Qu'il soit directeur de l'Opéra de New-York, après l'avoir été de ceux de Vienne, Budapest et Prague, peu importe. Sa musique est telle, qu'il fallait pour la produire Prague, Budapest et Vienne à la fois, la délectable vie autrichienne, la frénésie tsigane, la sentimentale nervosité slave. Cet homme, qui sait trouver des mélodies plus attendrissantes que Schubert, qui construit, se maîtrise et se domine comme Beethoven, qui se déchaîne comme Wagner et s'exaspère comme Bruckner, qui raffine, amenuise et enchante comme Delius et Debussy, qui se joue de tous les jeux de Richard Strauss et les surpasse, qui, au demeurant, ne fait rien de tout cela comme aucun de ceux que je viens de citer, a, par surcroît, un don d'humour dont on chercherait vainement un second exemple, non seulement dans le domaine de la musique, mais même dans celui de la littérature et de l'art. C'est une flamme continuelle, c'est l'esprit le plus étourdissant, le plus étincelant, l'Esprit même joint à l'âme la plus profonde, la plus passionnée, la plus tragique aussi, qu'il ait été donné à notre temps de contempler à l'œuvre. Comment ils se comportent, mon intention n'est pas aujourd'hui de le demander aux six grandioses précédentes symphonies. Cette *Septième* dont j'ai suivi les six dernières répétitions et entendu la glorieuse exécution me suffit. Qu'il me soit permis ici, non pas même de la

détailler, comme je pense le faire aussitôt que la partition aura paru, mais simplement de la présenter en ses grandes lignes à nos lecteurs.

A-t-elle une clef ? Touche-t-elle en quelques points au poème symphonique ? Il est des critiques pour l'affirmer. Je le nie, mais Mahler donne quelques brèves indications de *Stimmung*, d'état d'âme, et je crois fermement que, si cette symphonie ne raconte pas d'histoires, du moins a-t-elle son histoire. J'ai l'impression qu'elle doit coïncider, écrite depuis cinq ans, — les *huitième* et *neuvième* sont faites depuis — avec l'heureux second mariage du compositeur. Lui nous dit simplement son plan : « Trois morceaux nocturnes ; au finale, le grand jour. Comme base du tout, le premier morceau. » Et il insiste : « Pas de programme, une *Stimmung*. »

Et tout aussitôt de situer le premier morceau encore et de le mettre sous la nue et dans les pénombres crépusculaires. Ne vient-il pas avant les trois nocturnes ? Mais nous allons voir quels singuliers nocturnes. Crépuscule, si l'on veut, mais crépuscule moral : doute, angoisses et lutte, et, à travers tous les obstacles, marche hardie et ferme, sinon confiante, d'un héros vers son destin. Sous ce rapport, un contraste, malgré la parenté, avec la *sixième* précédente symphonie, est très marqué. Dans l'une et dans l'autre toutefois, il s'agit d'une marche en avant, mais dans la *sixième*, c'est une ascension, une conquête, une soif de domination ; c'est une volonté de puissance qui s'exerce, une ambition démesurée que se satisfait. Ici, au contraire, en rase plaine, mais dans les fondrières de l'hostilité et le maquis des haines, l'homme marche droit devant lui et fonce sur l'horizon. Introduction tragique et décidée, coupée de silences inquiétants, et nous pénétrons dans un monde de luttes, d'efforts et de menaces, sous un ciel de fin du monde, bourrelé de nuages livides et traversé de clartés pourpres et fuligineuses. Ce premier morceau,— dont la durée, montre en main, ne doit pas excéder vingt et une minutes,— atteint à une grandeur surhumaine et confond d'admiration les gens de métier. Pour qui ne sait pas, pour qui n'est pas familiarisé avec l'incroyable orchestre de Mahler, l'impression cahoteuse de certaines parties va jusqu'à la souffrance, mais souffrance bienheureuse et austère, qui est comme ce sel de la pénitence préparatoire aux délices de l'extase. Et voici la rencontre de l'amour... Oh !

tout ce qui suit ce fluide *glissando* de harpe! Mais le héros ne traverse cette nouvelle crise que pour en sortir accru ; on le voit se parer de tout ce qui lui fait obstacle, et, plus généreux, se ruer à travers ces frénésies brûlantes, tout en sonorités qu'on eût appelées cacophoniques, il n'y a pas plus tard que dix ans, et qui sont mordorures discrètes qui se jouent à la surface des luxuriances de la palette la plus chargée de couleurs de notre temps. Et, dès lors, le thème du labeur s'en va avec un tel courage sûr de la victoire... Tout cela chante non seulement avec toutes les ressources nouvelles de l'harmonie et des bois modernes, mais avec une frénésie des cordes elles-mêmes, en dehors de tout ce qui fut ouï jusqu'ici. Ni Tristan, ni Pelleas, ni Zarathoustra n'ont de tels accents. Et voici l'écroulement victorieux sur la saltation héroïque de toute la masse en délire hachée des saccades des trompettes, des tintinabulations trépidantes des triangles, des secousses du tambourin. Que peut encore ce diable d'homme après cela ? Mais n'est-ce pas après chaque partie de chaque symphonie que nous nous le demandons ?

Pour le moment, voici les trois *Nachtmusik*. Entendons-nous bien : des morceaux qui se passent la nuit, pas des nocturnes.

Quand on a dit *nuit* et *nocturne* jusqu'ici, on a toujours entendu en musique quelque chose de doux, de voilé, de tranquille, de rêveur, de flottant. Rien de pareil en ce moment. Ces musiques nocturnes-ci peuvent être rougeoyantes et fauves comme des nuits de ports de mer. Je retire cependant aussitôt l'image comme trop précise et évoquant immédiatement quelque Barcelone, Marseille ou Gênes à la Jean Lorrain. Et, non plus, il n'y a ici ni rivages, ni barcarolles. Ce que je veux dire, c'est qu'il s'y trouve au moins autant de tapage nocturne que de nuit. Quand la nuit tombe, la bestialité s'éveille. Mais une bestialité préhistorique de monstres et de dragons comme dans les tableaux préhistoriques d'un autre Allemand de Bohême, le peintre Rudolph Jettmar. Et cependant, je réprouve aussi les comparaisons tirées du monde fantastique, auxquelles ont recouru la plupart de mes confrères d'Allemagne. Un Mahler n'a besoin que de se livrer à ses impulsions démoniaques sans penser ni aux nuits tropicales, ni à la forêt d'Hyrcinie, et pas plus à la forêt des Ardennes avec ou sans Shakespeare.

Il est son Shakespeare et tout à la fois son Rudyard Kipling à lui-même. La jungle, dont il déchaîne les clameurs, est celle de son cœur, aux souvenirs en même temps des nuits de son enfance et des nuits de son amour, dans les forêts matérielles de sa Bohême et de son Autriche, dans les forêts idéales de son âme. Quand cette symphonie fut écrite, il n'avait pas encore passé l'Océan. Mais il avait vécu déjà le grandiose et paisible *Hymne à la nuit* de la *troisième symphonie*.

Rien de pareil ici. Ni calme, ni repos, tout au plus les précautions de qui se sait entouré d'embûches tortueuses. Nous entrons dans le monde des fantasmagories et des épouvantements, mais nous y découvrirons aussi des retraites enchantées. Et c'est — premier morceau — au milieu des mille bruits de la nature, frémissements des feuilles et torpeur du paturage, depuis les hululements lointains des cuivres bouchés jusqu'aux segantiniennes rentrées à l'étable et aux somnolentes transhumances des troupeaux, depuis les rauques et caverneux ronflements des grosses bêtes, troublées en leur sommeil, jusqu'au fin égouttement d'un jet d'eau, la continuelle, l'obstinée marche en avant de quelqu'un ou de quelque chose de résolu qui va droit au but. Un défilé svelte et martial, d'un certain dandysme, amer d'abord, puis tendrement amoureux, de quelqu'une encore de ces mélodies mahleriennes, toutes pleines de la sève autrichienne, mais scandées, rythmées, articulées comme avec de fortes têtes d'os, d'une façon qui n'est qu'à lui. Impossible de s'attarder aux trésors de poésie et de peinture dépensés là sans compter, d'autres géniales prodigalités vont s'y ajouter sans trêve, jusqu'à la fin de cette œuvre extraordinaire. Cette première *Nachtmusik, andante ben sostenuto*, entrecoupé d'*allegro* et de *tempo di marcia*, dure seize minutes.

La seconde, dix. C'est un *scherzo*. De nouveau, les sons caverneux, espacés d'abord, épandant entre eux la nuit, puis créant un rythme, de courts sons caverneux, frappés. Et les sifflements *subito* des violons allument un incendie à grandes fusées de flammes. Et c'est tout soudain, et Mozart, si l'on veut, et le Prater, même si l'on ne veut pas. Un petit premier violon endiablé dirige la danse. Il s'appelle, à Prague, Antoine Maixner, pur comme Jacques Thibaud, et sa petite figure exaltée nous demeurera inséparable de ce premier aspect de l'œuvre. Et ce sont toujours, alternées ou simultanées, les délices et la mé-

nagerie mahleriennes, cet abasourdissant mélange de mélodies divines, d'harmonies pâmées et de timbres grotesques. Ce *scherzo*, à lui seul, justifie toutes les haines. Mais comme il justifie encore davantage tout notre amour ! On n'a jamais été plus loin dans les effets pittoresques, surtout délicats. Un critique y voit un chef-d'œuvre pointilliste... Oui, comme « pointillait » Botticelli illustrant Dante. Et comme Klimt œuvre dans les ors, les argents et les cuivres variés, frappés et gaufrés à la japonaise. Dans vingt ans, quand les critiques de la première heure se seront assez évertués, on aura créé un vocabulaire fixe pour ces innovations, comme existent aujourd'hui les phrases toutes faites pour définir Wagner ou Debussy. En attendant, ailleurs que dans mes propres livres où je suis mon maître, je me récuse. C'est une manière de dire nouvelle qu'il faut inventer.

Troisième. Onze minutes. Et qu'on ne rie pas de ces indications métronomiques. Elles sont celles de l'exécution originale et intégrale. Elles devront faire loi dans l'avenir. *Sic vult Mahler sic jubet. Andante amoroso...* Lourd de passion le violon solo tombe, comme une tourterelle pâmée de tendresse, sur les harpes, et, un moment, l'on n'entend plus que des battements de cœur. Il s'agit d'une sérénade, molle de volupté, moite de langueur, d'un flou, d'une rêverie... tout emperlée de la rosée de pleurs argentins, chus goutte à goutte d'une guitare et d'une mandoline. L'alliance, avec la famille cousine des cordes, de ces deux instruments, qui reçoivent ici leur lettre de grande naturalisation dans l'orchestre, est, telle que Mahler l'a comprise, l'une des plus heureuses qui soient. Ce n'est pas un artifice grossier de couleur locale : les nouveaux venus n'envahissent pas la place avec une outrecuidance de parvenus. Ils pleurent dans leur coin, tout juste assez pour ajouter quelque chose de métallique aux autres grattements. Et quand le morceau s'achève, quand l'enchantement se dissipe, lointain, et traîne encore un peu comme évaporé, nous nous surprenons à être plusieurs tout en larmes.

Et maintenant nous touchons à la merveille dernière, au grand épanouissement de lumière et de joie, à l'ivresse colossale et enfantine de la jubilation suprême. Un *rondo-finale* monstre, un *dacapostück*, comme on dit en allemand, volontairement affilié à l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*, à laquelle il em-

prunte, ou mieux paraît emprunter quelques rythmes et sonorités, et dont Mahler joue comme un enfant d'une paume. Il la réduit à n'être que le cadre, ou, si l'on veut, le récipient de sa fantaisie. L'avez-vous assez admirée, semble-t-il nous dire, eh bien! voyez ce que j'en fais! Et il la pelote et il en jongle, et il la disloque, et, tout subitement, la lâche et nous montre ce qu'il peut faire sans elle, et qu'il n'avait pas besoin d'elle, et qu'elle était là simplement par gageure... et de nouveau ce qu'il peut avec elle... et de nouveau sans. Qu'on imagine, dès lors, passant sous les arceaux de cette armature nurembergoise, une farandole *yodlant*, exultant de cris de joie et de bondissements, de rythmes dansants, de mélodies tyroliennes ou carinthiennes, de chants de clarinettes slovaques. C'est plein de scènes d'autrefois avec ces déformations propres à l'art moderne. C'est encore une fois le Prater tout entier, vidé sous la charmille wagnérienne... Et il n'y a plus de Wagner du tout. Cherchez plutôt Haydn dans Beethoven. Et, dix-sept minutes, cette folie lumineuse s'éploie en perpétuels recommencements, perpétuelles variations. C'est du génie à la centième, à la millième puissance. C'est la musique elle-même qui tout entière entre en danse! Ah! si Beethoven avait entendu cet hymne à la joie! Et quand on ne sait plus où l'on en est, que tout siffle, hurle, piaule, rit, s'esclaffe, bondit, mêlé aux cloches de vache et à toute la bigarrure excessive de la batterie mahlerienne : cassure nette, chute chromatique, roulements, et la fin la plus brusque, la plus inopinée, comme si le compositeur cassait son bâton de chef d'orchestre et vous le lançait à la tête.

Ce chef d'orchestre, c'est à l'heure actuelle le premier du monde. C'est le maître incontesté des Weingartner, des Mottl, des Strauss et des Nikisch. L'Amérique l'a enlevé à l'Europe à coups de dollars. Paris, qui a entendu tous les autres, ne l'a pas encore appelé. Il en a été souvent question, cela ne s'est jamais fait. Ses exigences pourtant ne sont pas grandes. Il demande surtout le droit et la licence de travailler son orchestre à sa façon. Il n'est pas d'usage, paraît-il, d'accorder beaucoup de répétitions au *Kapellmeister* étranger. A lui, il lui en faut une demi-douzaine, avec les premiers orchestres d'Allemagne ou d'Autriche. Ne se résoudra-t-on donc à entendre en France les sept radieuses symphonies de Mahler, comme on l'a fait

GUSTAV MAHLER

D'APRÈS LE PORTRAIT DE FRITZ ERLER

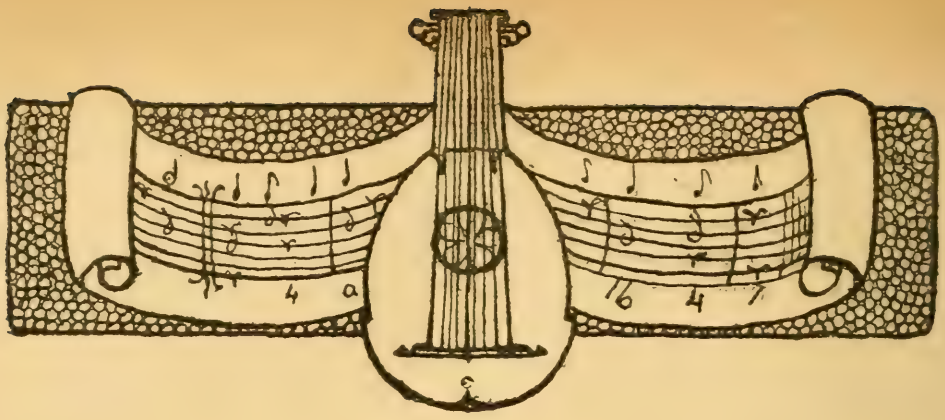
(*Reproduction interdite*)

de la musique de Wagner, que lorsqu'elles seront devenues notre pain quotidien et que les arrivistes de demain auront été s'y abreuver comme à une source publique ? Il manque à l'opinion française un élément de première importance, et même le plus important de tous, si elle prétend se prononcer en connaissance de cause sur la musique étrangère de l'heure présente. Qui ne connaît pas la musique de Mahler non seulement n'a pas le droit de parler de la musique contemporaine d'Allemagne et d'Autriche, mais pas même de musique moderne.

Et, sans recourir à ses premières symphonies, quelque belles et étranges soient-elles, qu'on aille d'emblée à cette *septième*, son chef-d'œuvre, — et peut-être le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre du monde de la symphonie pure après Beethoven.

J'endosse fièrement la responsabilité de le proclamer *urbi et orbi*.

WILLIAM RITTER.



POÉSIE ET MUSIOUE

Il y a eu un Monsieur qui n'a pas été satisfait par mes articles : il m'a écrit une lettre où il m'appelle : « Petit sceptique » et « Baladin ». Je pourrais le renvoyer à Banville, qui fit l'éloge du saltimbanque ; je préfère le renvoyer à Hello, qui passe pour un homme sérieux.

J'ai en effet découvert dans *L'Homme* cette phrase:

« *La poésie et la musique, qui vivent d'amour, ont leurs racines dans les mathématiques, inflexibles et absolument exactes ; comme si l'amour et l'ordre, qui quelquefois nous semblent ennemis, mettaient je ne sais quelle affectation à se proclamer unis dans ces hautes manifestations d'eux-mêmes.* »

Au premier abord, rien de plus simple. Vérité dès longtemps admise, dira-t-on.

Eh bien ! moi qui n'aime pas les vérités admises, si quelqu'un veut me dire en bon français, à quelle réalité correspond cette phrase de Hello, j'offre à cet Œdipe un petit macaron de Nancy.

Rien n'est si difficile que de vouloir donner trop de précision à ce qui en comporte si peu.

*
* *

M. Sully-Prudhomme est mort : cela ne m'a pas attristé. Il y a eu ensuite une belle cérémonie à la Madeleine, avec des

soldats, M. Pierre Loti en capitaine de frégate, et M. Gaston Boissier, qui a une tête très plaisante à voir : j'ai été ravi.

Je dois avouer que je n'avais jamais pu lire vingt vers de ce vieux monsieur : chaque fois que j'essayais, je me sentais prêt à rendre le peu d'âme que m'a laissé la philosophie de Cabanis et de Broussais. Cependant j'ai parcouru avec curiosité les articles nécrologiques consacrés à cet académicien : je voulais savoir si j'étais un monstre. Il m'a semblé qu'au contraire j'étais comme tout le monde, car M. Sully-Prudhomme a été déboulonné en cinq instants par toute la critique ; à peine quelques palmes en zinc dans les organes bourgeois, mais chacun sait que cela ne compte pas. Il y a eu aussi, dans *les Lettres*, un essai de M. André Dumas, ex-prix Sully-Prudhomme : cela ne comptait pas non plus.

Cependant j'ai été surpris de rencontrer dans cet article trois strophes sur la musique, extraites du *Bonheur*, qui ne sont pas trop mauvaises, sans pour cela atteindre au sublime.

Les voici : elles plaisent d'abord; mais, à mesure qu'on les relit, elles paraissent plus plates :

O musique, soleil du monde intérieur,
Montre à mon bien-aimé tout le fond de mon être ;
Qu'il puisse, au fond du sien me réflétant, connaître
Ce que j'ai de plus beau, ce que j'ai de meilleur.

Fais que par ta vertu sympathique éveillées,
Les fibres de son cœur répètent mon émoi,
Qu'il sente en lui frémir ce qui frémit en moi,
Que nos ailes enfin battent appareillées !

Alors, couple parfait, d'un vol harmonieux
Nous irons explorer l'infini côte à côte,
Du plus profond amour à la paix la plus haute,
L'infini du bonheur, impénétrable aux yeux...

Je leur préfère, sans ambages, quelques vers d'un jeune homme inconnu, M. Jean Martineau ; je les ai copiés dans une plaquette de lui, *la Route au Soleil* (1), qui n'est certes pas un ouvrage capital, mais qui a du moins ce mérite, qu'on y

(1) Lille, éditions du *Beffroi*, 1907.

trouve, avec des gaucheries d'expression, une sensibilité de poète et une imagination délicate :

Ouvre-moi ta forêt bruissante, ô musique,
Et tes sources d'eau vive où rôde la folie.
Je te donne mes sens. Prend-les, maîtresse unique
De l'angoisse crispée qui fait crier la vie.

Voici mes mains vers toi. Perce mes mains de fièvre,
Au fil des violons aigus comme des dagues.
Et glisse dans mon sang ainsi que sur mes lèvres
Le sanglotant baiser des flûtes et des harpes.

« A la Mort ! à la Mort ! » hurle la folle ronde
De la Musique-Hamlet à mon Ame-Ophélie,
Noyée sous le mystère ardent des mélodies.

O Musique plus éternelle que le monde
Et plus immense, râle énervé de l'Amour,
Et qui rend notre cœur solitaire et plus lourd.

⁂

Musique, encore toi, tes larmes, ta folie.
Que demeure-t-il en ton cœur, Mystérieuse,
Pour que bondisse ainsi plus haut que toute vie
Notre cœur qu'a mordu ta douleur câlineuse.

Et qu'y a-t-il en toi de flamme et de lumière,
Car celui qui tendit à ton amour son âme
A d'intenses regards dans l'ombre des paupières
Et qui brûlent au feu d'éternelles extases.

Ce soir Schumann chantait le passionné délire
Du " *Carnaval* " tintant de déchirante joie
Plus lourde qu'un rameau tout en fleurs et qui ploie

De rosée.... Et vous, voluptueux romantique,
Tendre Chopin, qu'était, et pour qui, cette fièvre
La nuit où vous pleuriez votre " *Marche funèbre* " !...

Sur le même sujet, dans le *Mercure de France* de novembre 1906, un poème descriptif de Mademoiselle Anne Osmont, qui est un peu amphigourique, un peu entortillé, un peu extrait des « Œuvres apocryphes » d'Albert Samain, mais qui dit quelque chose :

Le clavier blanc, sous les doigts blancs qui le caressent,
Gémit dans l'ombre mauve et grise de la chambre
Où s'attarde un parfum de cendre froide et d'ambre :
Les mortes des miroirs, lentement, apparaissent.

Elles dérivent dans l'étang des glaces vertes
Et pâment sous le frôlement des voix câlines ;
Si morte qu'on la voit comme en des mousselines,
Ophélie a laissé pendre ses mains ouvertes.

Leurs cheveux blonds, leurs cheveux verts, leurs cheveux fauves
Traînent parmi les joncs et s'enroulent aux prêles ;
Le rythme cependant soulevant leurs bras frêles,
Les cadres d'or rougi paraissent des alcôves.

Mains unies et livrés à des délices vagues,
Les amants du divan laissent fleurir leurs âmes ;
Et quand revient un sanglot lourd d'épithalames,
Leurs doigts crispés se meurtrissent à l'or des bagues.

Cette musique noire emplit le soir d'extase.
Un long baiser câlin mord les lèvres de l'ombre ;
La nuit d'amour, à l'orient de velours sombre,
Monte, comme un parfum s'épancherait d'un vase.

Un trouble — si subtil que la chair abolie
Meurt de ne pas mourir et, dolente, somnole —
S'essore du clavier qui parle sans parole
D'un soir lointain de charme et de mélancolie

Où, comme des regards, les âmes sont mêlées
Et languissent d'être encor deux n'étant plus qu'une ;
Un soir divin de silence et de clair de lune
Caressé d'un frisson de présences ailées.

L'ombre a rempli le ciel. Sous ses voiles funèbres,
Le miroir ne sait plus quels visages s'y mirent.
C'est la Nuit. Les mains musicales la déchirent
Et son grand sein pâmé soulève les ténèbres.

Mais qu'est-ce que tout cela, à côté d'un sonnet comme celui-ci, que j'extrais de l'*Aurore*, ce livre trop peu connu du grand poète Maurice Bouchor :

Musique, emporte-nous vers les sphères sublimes,
Loin du monde où l'on voit fructifier le mal,
Où la froide raison, discutant l'idéal,
Prouve que ses élans ne sont pas légitimes !

Broyant des milliards d'innocentes victimes,
La Nature apparaît sur un char triomphal.
Que m'importent sa gloire et son bandeau royal ?
Sa divine splendeur est le fruit de ses crimes.

Qui donc ose affirmer encore un juste Dieu ?
Mais toi, tu nous conduis, hors du temps et du lieu,
Jusqu'au ciel où l'amour ineffable repose.

Tu chantes que nos cœurs, loin de s'anéantir,
Seront vivifiés par l'éternelle Rose ;
Et nul n'a jamais pu t'accuser de mentir.

*
* *

Il y a eu ces temps derniers, dans la poésie et dans les arts plastiques, un « Grand Concours Beethoven »; cela ne s'est pas arrêté aux sculpteurs, qui ont joué à celui qui transformerait le plus complètement le grand Beethoven en un nabot hydrocéphale, et sa tête elle-même en une pomme de terre effroyablement ravagée ; mais les peintres et les poètes s'y sont mis : aux derniers Salons, de M. Jean-Paul Laurens à M. Lévy-Dhurmer, ce n'étaient que Beethovens « enveloppés des effluves du génie », comme le disait si bien un critique d'art auquel je ferai la charité de ne point le nommer ; et dans les revues, dans les volumes de vers que je parcours, partout des appels à Beethoven, des comparaisons où il joue le rôle principal, des images (*Tel Beethoven rêvant..... Et plus pur que Beethoven.....*) dont je ne me rappelle que les plus cocasses, et enfin jusqu'à des poèmes entiers où il n'est question que de Beethoven. Il semble que pour nos poètes, comme pour nos peintres et nos sculpteurs, Beethoven représente toute la musique (il est vrai, dirait un critique en mal de truismes, qu'il en représente une certaine partie) ; et du moins, c'est un procédé bien commode, surtout lorsque l'on n'a pas de connaissances musicales, de grouper sous l'étiquette *Beethoven* toutes les émotions que l'on peut avoir éprouvé en écoutant de la musique,

depuis celle que joue la petite cousine sur son piano jusqu'à celle que répètent dans des guinguettes et dans les cours de vieux messieurs qui tinrent autrefois des parties de violoncelle et de cornet à piston à l'orchestre des Folies-Montparnasse. Admettons cependant, pour ne pas être trop méchant, que nos artistes connaissent autrement que de nom la *Symphonie héroïque* et la *Neuvième* ; et passons au concours lui-même.

Dans le *Thyrse* du 1er février 1908, M. Prosper Roidot donne, en l'intitulant *Beethoven*, une série de poèmes haletants et blafards, où cependant l'on devine une émotion assez fortement sentie, quoique piètrement exprimée :

I

O tout petit jardin, ô tout petit Eden
où lourd d'avoir marché le triste Beethoven
aurait pleuré. Je ne sais pas pourquoi je pense à lui.
La nuit est là. Comme quelqu'un elle m'accueille.
J'ai pris un caillou rouge et je le vois qui luit.
J'entends la pluie à chaque feuille et chaque feuille
contient de cette eau noire où le soir se reflète.
On casse du bois mort. On se dit des secrets.
Le noir coucou jette ses cris et les répète.
Et c'est le soir. Il faut rentrer. Tout est tout près.
Le gravier crie. Petit enfant ne sois pas triste
de n'être pas heureux. Est heureux qui existe.

II

Je ne veux rien avoir qu'un peu de sa musique,
je veux rester ainsi goûtant ses entretiens.
Il était triste et sourd. Il ne savait plus rien
que ces sources d'azur et ces torrents bibliques,
qui venaient de son cœur comme le vent des pins.
Il mettait tristement ses mains au clavecin.
Il baissait son front lourd. Il écoutait son âme
que seule il entendait sourdre comme une flamme.
Il voyait l'aube, il voyait l'eau, il voyait l'air,
il n'entendait plus rien dans son tonnant désert.
Alors il sanglotait. Oh ! maître, tu entends,
n'est-ce pas tu entends t'admirer tes enfants ?

III

Et toi qui as confiance et restes près de moi,
ne prends pas tant de soin à cacher ton émoi.
Ne souris pas dans ton malheur. S'il le faut, pleure.
Ignore tout, ignore tout, l'heure après l'heure,
le jour après le jour... Vivre n'est pas du bruit,
c'est être dans de l'ombre et c'est voir dans la nuit.
Le conseil survivra qu'a laissé ton génie...
on entendra aussi vivre et mourir ta vie.
On entend bien le vent, on entend bien la pluie,
on sait que l'écureuil saute dans les sapins,
on entend le sifflet vert que font les gamins,
on entend un silence entre deux coups de vent,
et puis sauter l'averse et croître l'ouragan,
et puis plus rien... on entendra ta douce vie
pas à pas qui viendra comme saute la pluie.

IV

Laisse naître et passer une si simple extase,
et maintenant reprends la tendre et grave phrase.
Octobre est à la porte, sans un mot, et si beau,
il semble qu'on voit tout, tout à travers de l'eau,
il semble qu'on est bien. On va faire du feu,
nous ne bougerons pas, septembre est très heureux,
tout près de nous, pour nous, nous l'aimons, il nous aime,
et nous sommes à lui autant qu'il est nous-mêmes.
Bientôt il va neiger... nous entendrons encor
sa voix, rien que sa voix, qui parle dans la mort....

Dans *le Clavier des Harmonies*, volume qui fut ici même l'objet d'un long article, M. Henri Allorge n'a pas manqué au devoir qu'il s'était fixé, qui était de parler en vers honnêtes de tous les musiciens et de la musique tout entière, et il nous a donné un *Beethoven*, qui, à vrai dire, ne manque pas d'une certaine grandeur, en rapport avec le sujet :

O Beethoven, Maître des Maîtres,
Car tu fus le plus douloureux,
Toujours, toujours, tu me pénètres
D'un tremblement religieux.

Jamais nulle voix si profonde
Ne nous parla de la beauté ;
Nul n'a légué jamais au monde
Plus d'austère immortalité.

Devant ton chant, tout doit se taire ;
Tout pâlit, Géant, devant toi ;
O Beethoven, ô solitaire,
D'autres sont grands, toi seul es roi.

***

Je ne sais pas comment exprimer mes extases ;
Je ne puis rien trouver, que des mots impuissants ;
A ma bouche il faudrait de plus subtiles phrases,
Et mon vers veut en vain dire ce que je sens.

Il faudrait t'emprunter ton suave langage :
Des accords pénétrants comme un parfum de fleur,
Des murmures lointains comme un bruit de feuillage,
Des soupirs si poignants qu'ils font battre le cœur.

Tu saisis ma raison et mon intelligence,
O toi le plus parfait comme le plus ému !
J'admire en m'inclinant ta féconde science,
Mais je pleure au sanglot de ton cœur éperdu.

Tu me prends tout entier, tu m'étreins, tu m'enlèves ;
Tu me fais traverser l'espace palpitant ;
A ta voix l'univers s'emplit d'immenses rêves,
Dont le cortège pur prend l'essor en chantant.

Ils sont grands, ils sont fiers, ces fils de ta pensée.
Et pourtant ils ont tous une plaie au côté ;
Leur visage est divin, mais leur âme est blessée ;
Ils ont beaucoup de ciel, mais plus d'humanité.

Ils planent, et pourtant ce ne sont pas des anges :
Ils ont souffert beaucoup et sont marqués au front
Du signe que l'enfant déjà porte en ses langes,
Du signe qu'à jamais les hommes porteront.

Leur tristesse parfois se reprend à sourire ;
Ils retrouvent ta paix, Eden éblouissant ;
Mais bientôt un regret infini les déchire ;
De leur cœur entr'ouvert on voit couler du sang.

Et ces rêves altiers qu'évoque ton génie,
O Maître, font frémir mon cœur ; je me souviens
Que j'eus souvent tout bas, à quelque heure bénie,
Des rêves merveilleux qui ressemblaient aux tiens !

***

C'est ta voix qui donne la vie
Aux rêves dont j'ai palpité ;
C'est ton chant qui les purifie
Et les revêt d'éternité.
Ils viennent, mes rêves timides,
Avec des vêtements splendides,
Qu'a tissés pour eux ta douleur ;
Mais surtout, Maître, ils ont des ailes,
Ils ont des âmes immortelles,
Quand ils ont passé par ton cœur!

Malgré l'éclat qui les décore,
Ils me reviennent sans orgueil ;
Ils veulent bien me plaindre encore ;
Ils savent partager mon deuil.
Et moi, je leur dis : « Prenez place
A mon foyer ! l'ami qui passe
Sera toujours le bienvenu.
Celui que votre lèvre nomme
Certainement fut plus qu'un homme,
Et je voudrais l'avoir connu.

« Parlez-moi du Maître sublime
Que secouaient tant de sanglots !
Rendez-moi le frisson intime
Qui le pénétrait jusqu'aux os,
Lorsque, pour tromper ses misères,
Ses yeux contemplaient les chimères,
Pleurant un idéal amour !
Ou quand, sourd et brisé de peines,
Il notait le chant des sirènes
Qui font oublier le retour ! »

Ainsi j'interroge ses rêves ;
Ils répondent docilement ;
Tantôt c'est comme un choc de glaives,
Tantôt comme un bruissement.
Je vois se lever tout entière
Cette grande âme de lumière;

Je lui crie en pleurant : « Merci ! »
Et je crois sentir qu'en mes veines
Brûlent des fièvres surhumaines,
Et que je puis chanter aussi !

Je préférerais presque à ce poème bien construit une autre rapsodie du même genre, que j'ai trouvée dans un volume bien médiocre de M. André Delacour, *Les Oasis* (1) :

BEETHOVEN

I

Dans le recueillement de la terre et des cieux,
Quand tout semble d'abord grave et silencieux,
Que des bois apeurants aux pesantes ramures
Il ne monte, le soir, ni frissons ni murmures ;
Quand le fleuve amortit — tel un voleur, ses pas —
Son bruit d'onde à ce point qu'on ne le perçoit pas,
Que les vagues rumeurs, les faibles demi-teintes
En assoupissement se sont partout éteintes ;
Alors l'homme songeur qui va par les sentiers,
Gardant son rêve intact et ses émois entiers,
— Car il n'a sur son front que l'azur troué d'astres
Et devant lui les bois qui dressent leurs pilastres —
L'homme songeur alors écoute éperdument
La terre avec les cieux dans leur recueillement.

Peu à peu son oreille aux finesses exquises
Entend se préciser, sur d'impalpables brises,
Un chant, un chant très simple, apporté, dirait-on,
Par l'aile d'un sylvain sur quelque blanc fronton
Où le vent près du marbre a des notes plus douces
Qu'un frôlement de pas féminin sur les mousses,
Et ce chant sur lequel son émoi sourdement
Brode son harmonie en accompagnement,
Ce chant s'enfle bientôt, éclate et se déchaîne
Comme un bruit d'ouragan sous les branches d'un chêne ;
Il envahit l'Espace infini qu'il étreint,
Tel un noir chevalier, son destrier sans frein,
Et, toujours aussi simple et par là grandiose,
Finit dans un éclat d'immense apothéose,
— Cependant que le thème initial encor
Chante comme un flûteau de champêtre décor !

(1) Paris, Plon, 1907.

II

De même, ô Beethoven, âme à jamais chantante,
Lyre immense vibrant à tous les bruits du ciel,
Quand tu venais, le soir, t'accouder sous la tente
Où de vieux villageois buvaient, l'air solennel,
En écoutant les chants naïfs d'un ménestrel ;

Oh ! tous ces chants naïfs dont la phrase module
Un thème monotone et simple — mais si vrai ! —
De les entendre ainsi dans le bleu crépuscule
Ton âme frissonnait d'un délire sacré
Et, les notant, pensait : « Je me les chanterai ! »

Puis quand tu te levais du banc de bois rustique
Quand — ces airs dans ton cœur s'enflant et s'émouvant —
Tu marchais à pas lents, vers la forêt mystique,
Grouillante des rumeurs des feuilles et du vent,
Bourdonnante d'échos qu'on perçoit en rêvant ;

Alors ce premier thème à la phrase naïve
Ton cœur l'amplifiait des bruits de la forêt,
Du choc lointain des flots qui montent sur la rive
Et du recueillement grandiose et discret
Que donne au ciel profond la lune qui paraît.

Puis lorsque dans ton sein, source de symphonie,
Autour de cette phrase, un soir, prise en passant,
Sous l'évocation magique du Génie,
S'étaient groupés les voix, les plaintes et l'accent
D'une orchestration qui monte en progressant ;

Quand l'accompagnement s'était fait assez large
Pour encadrer dans un décor illimité
L'air rustique et pour faire une sublime image
Au texte primitif dont la simplicité
Tranche magiquement sur tant de majesté ;

Alors, ô Beethoven, maître, dans un délire
Tu notais comme un dieu pour l'avenir profond,
Ces morceaux immortels, vrais mondes qu'on peut lire,
Mondes où tu descends sans effroi, jusqu'au fond,
Trouant leur ombre avec le soleil de ton front !...

Mais, sans te soucier des lauriers sur ta tête,
Solitaire toujours, tu laissais l'Univers
Résonner dans ton âme, or pur qui le reflète,
Echo qui réfléchit ses mille chants divers,
— Eternel inspiré des éternels concerts !

III

O maître de la symphonie,
Toi le premier qui la compris,
Tu rêvas grand et ton génie
Verse la force à nos esprits !
Et le poète que l'art anime,
Devant la richesse sublime
Qu'épand ton orchestration,
Comprend que c'est l'âme des choses
Et du monde que tu transposes
En large modulation !

Ce n'est pas tel bruit de feuillage,
Tel chant d'oiseau, tel vent grondant,
Tel bourdonnement de village
Que d'un haut sommet on entend !
Ce ne sont pas les rumeurs vagues
Des grandes villes ou des vagues,
— Les foules sont comme les flots ! —
Ni l'harmonie imitative
D'une pauvre amante plaintive,
Ou d'un homme en proie aux sanglots !

C'est quelque chose de plus vaste,
De plus profond, de plus troublant,
De plus simple, mais d'aussi chaste,
Qu'un cœur d'anges en voile blanc !
C'est le frisson de la nature,
D'abord naïf, qui s'aventure
Dans le silence d'un soir bleu,
Puis qui grandit et s'amplifie,
— Musicale philosophie
Qui fait chanter la voix de Dieu !

C'est la profondeur insondée
Qui pénètre jusqu'à « l'En Soi »
Le chant de l'Ame et de l'idée ;
C'est le *Verbe* que l'on conçoit ;
C'est toute la Nature entière,
Dont la musique est la matière
Où tu puises, Maître vainqueur,
Toute la Nature qui vibre
Et qui passe, chantante et libre,
Sur les cordes d'or de ton cœur !

Mais combien je mets au-dessus de ce verbiage, vraiment

trop didactique, la vision d'un poète véritable, le chant d'un homme qui sait ce que doit être la poésie, comme, par exemple, ce morceau que j'emprunte à un numéro récent de la revue *Vers et Prose*, et qui est de M. Léo Larguier :

AU SCULPTEUR N. ARONSON,
A PROPOS D'UN BUSTE
DE BEETHOVEN QU'IL ME DONNA...

Ami, maître du marbre et de l'antique argile
Qui sous vos doigts savants prend la forme tranquille
De votre vision et de vos rêves blancs,
Emportant Beethoven entre mes bras tremblants,
J'ai gagné l'autre nuit ma paisible demeure...
Des filles me hélaient dans l'ombre. C'était l'heure
Où Paris éblouit comme une gerbe d'or.
Deux amants s'étreignaient au seuil d'un corridor ;
Les théâtres étaient remplis d'épaules nues ;
Des calèches roulaient le long des avenues ;
Les louches assassins, dans leur poche, tâtaient
Le manche d'un couteau ; les tavernes chantaient ;
Sur les nappes coulait la cire des bougies ;
Les tristes débauchés revenaient aux orgies
Comme les travailleurs à leur tâche. En pleins cieux,
L'humble chambre où songeait un jeune ambitieux,
Avec sa lampe rouge avait l'aspect d'un phare,
Je serrais Beethoven comme un furtif avare
Serre un trésor, et je marchais, n'écoutant rien.
Mais la nuit, j'ai rêvé du vieux musicien !

***

Voici. J'étais chez vous. Le grave crépuscule
Solennisait votre atelier. Un large hercule
Luttait avec le soir. De purs, de sveltes corps
Vivaient ; le feu frottait le parquet de ses ors.
Nous étions seuls. Soudain, dans le recoin plein d'ombre
Où votre Beethoven courbait sa tête sombre,
Quelque chose bougea... Nous vîmes le grand sourd
Se lever rocailleux, voûté, terrible, lourd,
Marcher au piano dont les touches d'ivoire
Luisaient sous un miroir dans la salle plus noire.
Il joua ! Vaguement on pouvait entrevoir,
Tels des oiseaux blessés voletant vers le soir,

Ses mains que remuaient toutes les harmonies.
L'atelier s'emplissait de grandes symphonies.
Dans la baie aux carreaux de plus en plus obscurs,
Chœurs d'argent, s'inscrivaient des astres vifs et
Et le maître jouait ! Et comme un pin sylvestre
Gémissant dans le vent, aérien orchestre,
L'antique clavecin chantait, priait, rêvait !...
Nous écoutions, debout, mais déjà se levait
Le martyr et le saint âpre de la musique,
Et toujours inquiet, sauvage et lunatique,
Il partit, emportant ma canne et mon manteau.
Sur un meuble, en passant, il prit votre chapeau,
Heurta quelque servante et sortit dans la rue,
Ses cheveux gris flottants, sombre forme bourrue.

*
* *

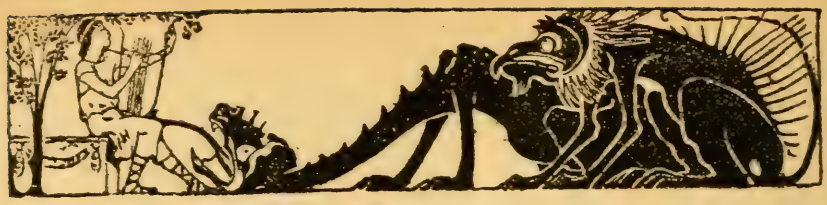
De par Dieu ! que de Beethoven ! dira-t-on. L'on n'aura point tort, et pour finir sur un ton moins grave je dédierai aux amateurs de Debussy cette épigramme fuyante et souple, extraite de *La Grappe de Raisin*, le curieux petit dernier de M. Paul Drouot, un des poètes les plus attachants parmi ceux de la jeune génération :

[POUR DEBUSSY]

Je rêverais d'une musique
A faire danser les parfums,
Et dont le branle énigmatique
Connu des seuls cistres défunts,
Ferait que l'on n'entendrait presque
Plus les jets d'eau pulvérulents
Qui jonglent sous l'arceau burlesque
Où sans escorte erre le vent.

On dirait d'un citron vert après une indigestion de roast-beef.

LOUIS THOMAS.



UN MÉMOIRE SUR LA TROMPETTE MARINE

La trompette marine n'est guère connue aujourd'hui que grâce au goût de M. Jourdain pour le grand monocorde. Aussi, le comité de rédaction de la S. I. M. de Paris n'a pas jugé sans intérêt de publier le curieux mémoire écrit, en 1742, par J.-B. Prin et envoyé alors « à Messieurs les Académiciens du célèbre Concert de Lyon. »

De Prin, nous ne savons que ce qu'il nous révèle lui-même dans son mémoire. Quant au « célèbre Concert de Lyon », c'est l'Académie des Beaux-Arts dont l'existence a été signalée par M. Michel Brenet et par M. L. de la Laurencie dans leurs ouvrages consacrés au dix-huitième siècle musical. Nous ne dirons que peu de chose au sujet de cette société, car nous venons de consacrer à son histoire un volume qui paraîtra à la fin de ce mois. L'Académie des Beaux-Arts ou Académie du Concert de Lyon fut la première académie musicale de province. Fondée en 1713, elle était d'abord une simple société d'amateurs donnant de grands concerts d'orchestre et chœurs. En 1714 elle fut vraisemblablement honorée de la collaboration du grand Rameau, alors organiste à Lyon. En 1736, l'exécution de ses concerts fut confiée à des gagistes, et, sous cette nouvelle forme, l'Académie vécut jusqu'en 1774, en donnant un concert par semaine.

Dans l'épître dédicatoire de Prin, on remarquera le nom

de l'archevêque de Villeroy. Ce prélat était protecteur de l'Académie des Beaux-Arts. Musicien distingué, il composa, pour les concerts de Lyon, deux motets à grand chœur et orchestre, dont l'un a été conservé, et il ne craignit pas de diriger lui-même des exécutions musicales (1).

Le manuscrit que nous reproduisons faisait partie de la bibliothèque de l'Académie qui, au XVIIIe siècle, était considérée comme la plus riche collection musicale du royaume. Ce fonds musical existe en partie dans la bibliothèque du Palais des Arts, à Lyon. Le manuscrit de Prin avait été égaré, et nous avons eu la bonne fortune de le retrouver en établissant, au cours de nos recherches sur la musique à Lyon au XVIIIe siècle, l'état exact de la bibliothèque du Concert et des ouvrages conservés.

LÉON VALLAS.

(1) V. l'article que nous avons publié, dans notre *Revue Musicale de Lyon*, du 18 octobre dernier, sous le titre : *Un Archevêque de Lyon compositeur et chef d'orchestre.*

A MESSIEURS LES ACADÉMICIENS DU CÉLÈBRE CONCERT DE LION

Janvier 1742.

MESSIEURS,

Que direz-vous de ma simplicité d'oser présenter à un corps aussi illustre que le vôtre un Traité sur la Trompette marine, vil instrument, méprisé à la vérité de ceux qui peut-être seroient contents d'en avoir connoissance ; en effet, j'ai trouvé peu de villes où il fut en usage. Lorsque j'arrivai à Lion, c'étoit à la création de l'Opera, dont j'étois l'un des Danceurs, j'entendis joüer de cet instrument en différents endroits, entr'autres sur la rivière, il faisoit un merveilleux effet de loin, cela réveilla le talent que j'avois dès lors d'en jouer avec propreté ; c'est en Angleterre, païs de ma naissance, que j'ai appris à bien connoître cet instrument.

M'étant donc fait entendre dans Lion, l'on me rechercha, je formoy plusieurs écoliers, et fis construire des trompettes marines à ma manière, par les sieurs Goutenoire et Seraillac, habiles luttiers, qui ont suivi ma méthode de les organiser, de même que le sieur Imbert. Pendant le séjour que j'y ai fait en différents tems, ils m'ont construit plus de cent cinquante trompettse marines, dont j'en ai envoyé une partie dans les païs étrangers.

C'est, messieurs, en reconnoissance de vos bienfaits passés, que je vous présente ce petit ouvrage, recherche de mes occupations musicales, et pour avoir eu la bonté de m'honorer de vos applaudissements, lorsque je me suis présenté à la Comédie sous le masque d'Arlequin, et d'autres rolles comiques, faveur à laquelle je serai sensible jusqu'à la mort, et avec d'autant plus de raison qu'elle s'est étendüe jusque sur mon fils, qui, encouragé de vos applaudissements et des avis de ceux qui l'honoroient d'une intime amittié, l'ont rendu aujourd'hui le

plus fort comédien françois des provinces du royaume : car nous devons regarder les comédiens du Roy à Paris, comme des originaux, et ne nous pas dire aussi bons qu'eux, ils s'offenceroient peut-être de la comparaison.

Recevez donc, messieurs, en bonne part le petit mémoire que j'ai fait pour l'instruction d'un écolier, je n'en retiens aucunes copies, afin que personne, après moi, n'en ait connoissance que vous. J'y joins un livre de la musique du Roy pour les trompettes qui peut être utile à l'Académie, lorsqu'elle chantera quelques opéras où il y a des trompettes, puisqu'on y retrouvera la partie de plusieurs opéras de M. de Lully.

Pardonnez-moi, messieurs, ma franchise, l'honneur que j'ai eu de jouer au concert, du tems de feu Monseigneur de Villeroi, archevêque, qui m'honoroit de sa protection, semble m'autoriser à rechercher la vôtre et de vous assurer de mon zèle. Je voudrois que ma reconnaissance eût pu produire quelque chose de digne de vos suffrages, mais, malheureusement pour moi, mes talents sont à peu près bornez là. Qu'il vous plaise vous souvenir du proverbe, que la bonne volonté est réputée pour l'effet. C'est dans ces sentiments que je prends la liberté de me dire très respectueusement, messieurs, votre très humble et très obéissant serviteur.

J.-B. Prin le père.

MEMOIRE SUR LA TROMPETTE MARINE

AVEC L'ART D'APRENDRE A JOÜER
DE CET INSTRUMENT SANS MAITRE.

PAR LE Sr JEAN-BAPTISTE PRIN, MAÎTRE
A DANCER DE PARIS ET MUSICIEN DE LA
VILLE DE STRASBOURG

DÉDIÉ A MESSIEURS LES ACADÉMICIENS
DU CÉLÈBRE CONCERT DE LA VILLE DE LION.

AUX AMATEURS DE LA TROMPETTE MARINE

A la sollicitation de quelques amis, je me détermin sur mes vieux jours à faire paroître ce petit *Mémoire sur la Trompette Marine*, avec lequel on peut apprendre à en jouer sans maître et à la construire dans sa véritable forme et propor-

tion. Je suis connu depuis longtemps à Lion pour avoir bien joüé de cet instrument et l'avoir mis dans une espèce de perfection, puisque j'ai trouvé le moyen de luy donner la force d'une trompette de bouche, la douceur d'une flûte et l'harmonie d'un clavecin, il me semble qu'il ne devroit pas être aussi négligé qu'il l'est, et peut-être même méprisé.

Je commence par un petit traité historique de son origine que je n'allongerai point de preuves et de citations que je pourrois rechercher, je dirai seulement ce que la mémoire pourra me fournir sur ce que j'ai lû, vû et appris pendant plus de cinquante ans, que j'ai de connoissance et de pratique de cet instrument.

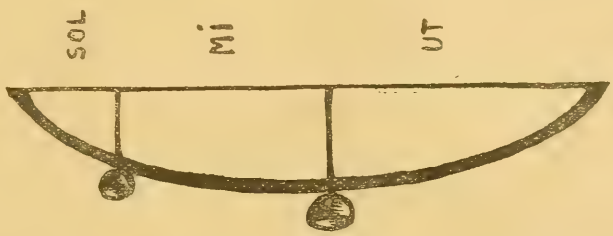
DE SON ORIGINE

On est incertain de l'endroit où il a été inventé. La plus part veulent que ce soit en Allemagne, et cela fondé sur ce que cette nation a toujours été très inventive pour tous les instruments de musique et que dans différents livres en leur langue, il est parlé du Monocorde comme très ancien. Cette opinion s'accorde assez à ce qu'en a dit M. Melon, de l'Académie de Bourdeaux, dans une petite brochure qu'on lui attribüe et qui parut à Paris en 1718. Les Allemands, disoit-il, joüoient, il y a plus de quatre siècles, du Monocorde, mais nous ne sçavons pas comment il étoit construit, ce ne pouvoit être qu'un instrument très imparfait, parce qu'une seule corde ne peut produire dans sa division qu'un certain nombre de sons et peu de variété. Ce petit livre contenoit une infinité de choses très sçavantes sur les autres instruments, mais étrangeres à ce traité.

Des personnes très sçavantes m'ont assuré à Marseille que le Monocorde était plus ancien que la harpe et que les Affricains en ont encore une idée imparfaite.

Ils prennent un bâton ou latte épaisse et de 4 à 5 poulces de tour et de la longueur de 6 à 7 pieds, y attachent par les deux bouts une corde à boyau ou fiscelle cirée d'une grosseur convenable et en forment avec force un arc, la corde par son milieu est éloignée du bois d'environ un pied; cela fait, ils passent deux petites ficelles liées en chapelet auxquelles est attachée à chacune une moitié de callebasse sèche, en forme

de calotte de la grosseur à peu près de la tête; ils font un petit trou au milieu de cette calotte par lequel ils passent leur fiscelle en double, en sorte que le nœud des deux bouts s'arrête au fond, là ils mettent encore un petit morceau de bois en travers, non seulement pour empêcher que le nœud ne s'échappe en agrandissant le trou, mais parce qu'il est nécessaire pour accorder, ensuite ils ouvrent ces deux fiscelles, en entourent le bâton et la grosse corde, la partagent et l'assujettissent en trois distances desquelles ils tirent l'accord parfait. Comme il est figuré ci-dessous :



Pour toucher ce rustique instrument il faut le tenir de la main gauche par le milieu du bâton ou latte, appuyer la callebasse contre le ventre et de la main droite frapper avec un petit morceau de baguette. L'on dit que ces Affricains en chantant différents airs s'accompagnent avec assez d'art et de justesse.

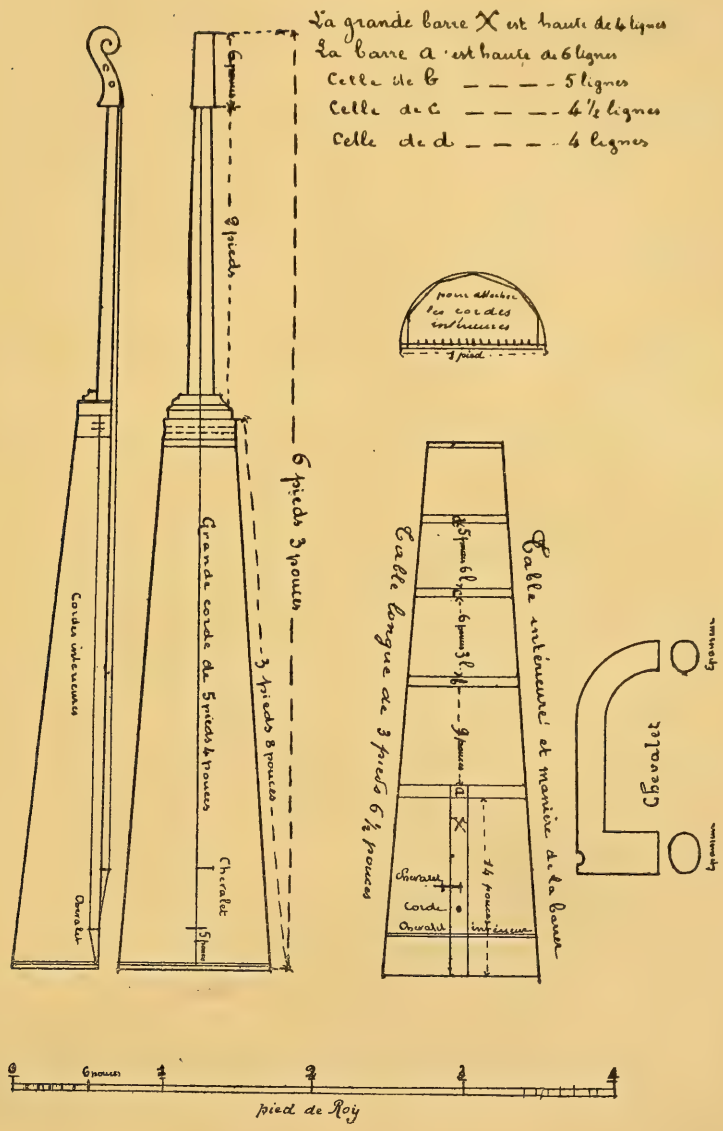
Cela ne nous conduit point encore à la découverte de la Trompette Marine, les Allemands en effet ont pu y contribuer des premiers. Le Monocorde est selon eux construit d'une table ou planche de 6 à 7 pieds de long, sur laquelle est tendüe une seule corde élevée de deux tassaux d'environ un poulce de haut, et divisant les sons de cette corde à peu près comme nous la divisons aujourd'hui sur la trompette marine. J'en ai fait l'essay et n'ai trouvé que le son d'une quatrième de basse à vuide fort sourd. Cependant il n'y a que cet instrument qui ait pu être l'origine de la trompette marine.

On le touchoit autrefois d'une main, et de l'autre on conduisoit un chevalet en forme de croissant, qui formoit différents sons depuis le milieu de la corde jusqu'à l'un des bouts, mais l'usage du chevalet ambulant aïant été trouvé pénible et lent dans son exécution, le poulce fut introduit, et la corde se trouvant alors débarrassée de ce chevalet, frisa

sur la table et forma imparfaitement quelques sons de trompette. Après cette découverte, on construisit des Monocordes ou trompettes marines avec trois planches en piramides triangulaires, terminées par une teste qui portait la cheville, le tout de la longueur d'environ 6 pieds. J'en ai trouvé de pareilles dans de vieux châteaux du Lyonnois et de Bresse qui avoient plus de deux cents ans selon l'étiquette du luttier. Je ne dirai point en quel tems furent inventées les trompettes à 5 pans et à 7. Je sçay seulement de l'Anglois qui m'a enseigné qu'il avoit connoissance de ces triangulaires, mais qu'elles étaient d'un son nazard, et que celles à 7 pans avaient le son plus agréable ; comme je ne me suis pas donné la peine de monter celles que j'ai trouvées et qu'elles étaient même un peu délabrées je n'en parle qu'après mon Maître qui en avoit joué.

COMMENT ELLE A ÉTÉ APPORTÉE EN FRANCE ET APELÉE TROMPETTE MARINE.

Il y a en Allemagne plusieurs universitez, les écoliers sont grands partisans de la musique, ils en font toute leur récréation, et l'on peut dire, dans la totalité qu'il s'y joüe de tous les instruments du monde. Un grand nombre ne subsistent, pendant le cours de leurs études, que des charitez qu'on leur fait les soirs à différentes portes des citoyens et riches étudiants, où ils vont, par bandes concertées, exécuter des musiques à leur goût. La trompette marine qui s'entend de loin et qui est agréable la nuit, surtout avec leurs hautbois et autres instruments singuliers dont ils joüoient à l'alternative et en chorus, y a plu un tems ; comme toutes les nations sont reçeües dans ces Universitez, il s'y est trouvé des écoliers hollandois et anglois qui ont transféré chez eux l'usage de cette trompette, ils en ont joüé sur leurs vaisseaux, et se sont fait entendre dans les différentes rades où ils moüilloient. Les marins françois s'attachèrent à en joüer pareillement et surpasserent bientot leurs voisins dans l'exécution, ils la surnommerent Marine et en ont joüé les derniers, ils ne se sont pas bornez à s'en servir sur mer ; sur les rivières, dans les forêts, dans les châteaux, maisons de campagne, souvent même dans


La grande barre X est haute de 4 lignes
La barre a est haute de 6 lignes
Celle de b ---- 5 lignes
Celle de c ---- 4½ lignes
Celle de d ---- 4 lignes
6 pieds 3 pouces
3 pieds 8 pouces
9 pieds
6 pouces
Cordes intérieures
Grande corde de 5 pieds 4 pouces
Chevalet
Ouverture
pour attacher les cordes intérieures
1 pied
Table longue de 3 pieds 6½ pouces
Table intérieure et manière de la barre
14 pouces intérieur
Corde
Chevalet
Chevalet
pied de Roy

les villes, on en joüoit ; après avoir été si en vogue, elle est cependant tombée dans l'oubly, et je pense, permettez-moi cet amour propre, que si l'on en avait joüé généralement aussi bien que moi, elle ne seroit pas aujourdhui abandonnée. Les imperfections qui s'y rencontroient, les déplacements du chevalet, les grincements de l'archet et la difficulté d'éviter ces mauvais hazards, sans les secours que j'ai inventez, ont précipité ce dégoût, je dirai même à l'avantage de mon maître et de tous ceux qui en ont bien joüé avant moi, qu'il leur falloit une grande habilleté pour vaincre tant d'obstacles, il est vray qu'ils ne le pouvoient pas toujours. Passez-moi encore celuy-cy. M. de Molière a rendu son bourgeois gentilhomme ridicule quand il luy a fait demander à la suite d'un projet de concert, une trompette marine comme un instrument harmonieux, mais je crois que ce même M. de Molière auroit reconnu le sien, s'il m'avoit entendu tenir ma partie avec les meilleurs symphonistes de France.

SA CONSTRUCTION ET SES PROPORTIONS

Je détermine donc aujourd'hui la trompette marine pour meilleure à sept pans de bois d'érabe, les tables sont d'environ une ligne 8 points d'épaisseur, la principale doit avoir un pied de large par le bas et le haut 6 poulces, sa longueur, 4 pieds de corps allongée d'un manche de 2 pieds, et d'une teste à mortoise pour la cheville d'environ demy-pied ; ce qui serait cy devant dans la feuille dessinée.

LA MANIÈRE DE L'ORGANISER

Elle est de mon invention. Avant de coller la dernière table de l'instrument ou pendant qu'on le construit, il faut faire une mortoise au bas du manche qui est le fond du corps, d'environ deux doigts de profondeur large autant que le corps et longue de 4 poulces et même plus s'il est besoin, c'est là qu'on établit des chevilles de fer, comme celles d'un clavecin rangées par trois rangs en biais, trois l'une sur l'autre, ce qui peut contenir 21 ou 24 cordes de laiton. Ces cordes doivent

avoir la longueur du corps de la trompette, elles sont accrochées par en bas à des pointes fixes qui tiennent au dessous du cercle, le tout précisément comme à un clavecin. Il faut pratiquer à la mortoise d'en haut un petit sillet d'un demi poulce de haut ou environ et en bas, du côté du cercle, un chevalet d'un poulce de haut, prenant garde toutefois à ne pas établir ces cordes trop près, ou contre les barres qui traversent de distance en distance le dedans du corps. L'ouverture de la mortoise d'en haut se ferme avec une coulisse bien jointe du même bois que la table ; que le côté par où on la tire soit un peu plus large que l'autre bout qui ferme, on doit même y faire un petit ou deux boutons pour l'ouvrir et fermer facilement, il faut que cette ouverture soit assez grande pour découvrir toutes les chevilles, et de quoi pincer les cordes, lorsqu'on veut les accorder.

Après avoir consulté des personnes plus sçavantes que moi, j'ay travaillé longtemps et vainement à trouver cet accord. Mais, m'étant aperçu dans une salle où l'on préparoit un concert, que plusieurs violons accordés et posés sur un clavecin fermé, résonnaient lorsque l'on jouait de l'un d'eux la corde à vide, que les cordes du clavecin frémissaient aussi, je compris de là que je devois accorder toutes les cordes de la trompette à l'unisson de la grosse corde à vuide ; ce qui me réussit si bien que quelque ton que je fasse, les cordes de laiton répondent distinctement.

La grosse corde pour les trompettes de 6 pieds et plus doit être d'une quatrième de basse non filée ou de 70 à 80 boyaux. L'intelligence et l'épreuve du maître ou de l'écolier sont nécessaires pour le choix, on l'attache au bas de la trompette et on l'étend jusqu'à la teste où est une cheville de fer autour de laquelle on en assujettit le bout, cette cheville se met à droite et doit avoir à l'entrée du col une petite roüe de fer ou d'acier avec des crans fins, contre le manche et un peu au dessous de cette roüe est attaché un petit valet de retenue aussi de fer ou d'acier qui doit se rencontrer aux crans de ladite roue pour la retenir, il faut que les crans soient arrondis par un côté afin que l'on puisse tendre la corde sans être obligé de toucher au valet de retenüe qui se doit placer de lui-même et auquel on ne doit porter la main que lorsqu'il faut détendre ; ce rouage est si connu que

je n'en diray pas davantage. La corde doit encore être posée sur deux sillets d'environ demy poulce d'élévation, l'un au bas de l'instrument et l'autre au haut du manche.

Il faut que l'étendue de la corde soit en nombre pair, c'est une expérience que j'ai faite, il ne se doit point trouver de demy poulce à partager. Par exemple, si la corde est de 6 pieds, sa moitié est de 3 pieds cela est bon ainsi que 5 pieds 10 pouces, 8, 6, 4, etc. Mais 5 pieds 11 pouces, 9, 7, 5, 3, 1, cela est mauvais il y aurait du faux dans les tons d'en haut. On mesure la corde d'un sillet à l'autre.

DE L'ACCORD

On l'accorde en C. *sol, ut,* communément le ton est bas, mais elle a le son plus brillant en D. *la, ré,* et on peut la tendre à ce ton, j'y ai fait même transposer toutes mes symphonies afin d'avoir l'agrément de concerter avec des violons, flûtes et hautbois. C'est même le ton favorable de la trompette dont je me sers qui en 1715 a été faite à Lion par le Sr Imbert, luttier ; sa longueur totale est de 6 pieds 4 poulces, et la corde de 5 pieds 4 poulces.

L'on peut encore accorder en E. *si, mi,* qui est le ton naturel de la trompette de bouche, en prenant une corde un peu plus grosse qu'une troisième de basse et un peu plus fine qu'une quatrième ou de 60 boyaux environ et que la longueur ne passe pas 5 pieds 4 poulces.

Il ne faut pas se servir de cordes trop fines même avec les plus petits instruments de trompettes ; car on n'en tireroit pas les sons convenables ; lorsque j'en ai fait l'essai, je n'y ai trouvé que le son d'un mauvais flageolet. Il est à observer, comme je l'ai déjà dit, d'accorder les cordes de laiton à l'unisson de la grosse corde ; sans cette attention, lesdites cordes seroient inutiles ; elles ne résonnent bien que lorsqu'elles sont parfaitement d'accord ; elles le tiennent longtemps, lorsqu'elles ont pris une fois leur étendüe.

Il y a deux façons de mettre les cordes de laiton dans le corps de la trompette. La première est d'être deux personnes, l'une en bas et l'autre à la teste, là elle passe par l'ouverture qui est au bas du manche une baguette un peu fendüe par le

bout, dans laquelle fente est mise la corde préparée de son anneau tortillé, comme l'on fait aux cordes d'un clavecin, que la personne d'en bas débarrasse de la baguette pour l'accrocher à l'une des pointes de fer qui y sont établies et en même temps l'autre personne qui est à l'ouverture assujettit cette même corde à la cheville correspondante à ladite pointe ; ainsi de la première jusqu'à la dernière.

La seconde est d'être seul, et d'avoir un petit plomb dans lequel est un petit crochet que vous mettez dans l'anneau tortillé de la corde, ensuite vous l'introduisez dans l'ouverture du bas du manche de la trompette que vous tenez debout, vous l'attrapez par en bas, vous décrochez le plomb et raccrochez la corde à la pointe de fer, et l'autre bout de la corde à la cheville aussi de fer correspondante comme dit est ; cette seconde manière est la plus longue et la moins commode.

Lorsque toutes les cordes sont mises, il ne faut pas d'abord les accorder au ton où elles doivent arriver, l'on risquerait de les casser, l'on doit seulement les égaler les unes aux autres dans un ton bas, pour qu'elles puissent prendre une tension égale, et, au bout de peu de jours, on pourra les mettre d'accord au ton déterminé de la grosse corde à vide. Ces cordes de laiton sont ordinairement du n° 4. Les bonnes sont appelées cordes du nord, et viennent de la ville de Nuremberg. Pour que le bout de chaque corde ne casse point lorsqu'on le tortille en y faisant le petit anneau, il en faut brûler environ deux doigts.

LA MANIÈRE DE JOUER

Il faut se tenir debout, mettre le bas de la trompette sur quelque chose d'élevé, comme chaises, bancs ou tables, qu'elle soit solidement appuïée, afin qu'elle ne puisse pas glisser, en poser la teste contre l'estomac, la soutenir ainsi ni trop ni trop peu, c'est-à-dire suffisamment pour qu'elle n'échappe pas, avancer la jambe gauche comme pour tirer un coup de fusil, en cette situation la main droite qui tient l'archet est plus dégagée et le poulce de la main gauche qui touche la corde plus à portée d'aller et de venir et d'atteindre jusqu'au milieu d'icelle où se trouve le plus bas ton de cet instrument, le dedans de la main droite doit sembler soutenir le manche comme si l'on

empoignoit, mais cependant qu'elle ne touche à rien affin qu'elle ait la liberté d'agir, les doigts droits sans être roides, le poulce couché de côté et touchant la corde entre le coin de l'ongle et la chair : car à plat on ne pourrait rien faire, les notes doivent être gradüées et écrites partie sur la table et le reste sur le manche de la trompette, et c'est vis-à-vis d'elles qu'il faut toucher celles dont on a besoin pour former les sons qui composent les airs qu'on a dessein d'exécuter; vis-à-vis le milieu de la corde est le *sol*, un peu plus haut en retirant le poulce à soy le *la* et ainsi successivement *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*. Voilà les distances désignées ; mais il faut observer que le poulce n'abandonne pas la corde d'un son à un autre, on le doit glisser sans la quitter, et ne pousser ou retirer l'archet que lorsqu'il est vis-à-vis la note. Cependant, quand il en est besoin, on peut lier deux sons par un même coup d'archet, et ce en glissant le poulce d'une note à l'autre pendant la durée de l'action de l'archet, et c'est de cette façon qu'on articule gracieusement les croches lorsqu'on a acquis un peu d'habitude. Il en faut beaucoup pour la cadence qui est composée de deux sons, par exemple pour faire celle de l'*ut*, il la faut préparer au *ré*, et couler le poulce à l'*ut*, et retourner de l'*ut* au *ré*, et du *ré* à l'*ut* avec vitesse pendant ce temps ne tirer qu'un seul coup d'archet avec propreté, avec l'exercice on en vient à bout pourvu que l'on ne se rebute pas dès les commencements, la difficulté est en ce que la main gauche que n'est appuïée que du poulce, fait plusieurs mouvements et que la droite armée de l'archet en veut faire aussi plusieurs et n'en doit faire qu'un seul.

L'on avait autrefois une mauvaise méthode pour replacer le chevalet qui se dérangeoit souvent dans les morceaux de force, comme la chasse, les bruits de guerre, etc. Il falloit s'interrompre et frapper ce chevalet du bout de l'archet à droite et à gauche, jusqu'à ce que le hasard l'eut remis à son point, quelquefois même l'on étoit obligé de se transporter au bout de son instrument et de le remettre avec la main, il arrivait dans ce déplacement des grincements qui ont rebuté bien des personnes et qui m'auroient dégoûté moi-même si je n'avois trouvé le moyen d'y remédier. Ce chevalet est indispensablement nécesssaire pour friser sur la superficie de la table et produire par son moyen les sons de trompettes, il est très difficile d'en avoir un bon et bien à son point, il faut en cela

comme en bien d'autres choses de l'attention et de l'intelligence. La forme de ce chevalet est dessinée sur la feuille ci-devant.

Le moyen donc que j'ay inventé c'est de percer avec une petite haleine le coin de la table et de l'éclisse du côté droit vis-à-vis le milieu de l'intervalle du chevalet et du muffle, d'y passer une petite corde à boyau de la grosseur d'une troisième de violon de l'arrêter au côté de l'éclisse par un petit nœud, de la passer vis-à-vis son trou autour de la grosse corde une ou deux fois, puis l'arrêter d'un nœud, revenir avec cette même corde au milieu de cette bride, là y faire un nœud coulant et l'étendre ensuite vers la teste de la trompette à la gauche de laquelle sera une petite cheville de guittare, où on l'attachera ; de manière que cette corde étant par le bas fixée à droite et la cheville en haut la fixant à gauche, elle croise la grosse corde à la vérité, mais on doit empêcher qu'elles ne se touchent, pour cet effet il faut que la petite corde croise sous la grosse, que le sillet du manche soit percé environ 3 lignes plus bas que le cran d'appui de la grosse corde, et que cette petite corde passée par ce trou et arrêtée à la cheville soit assez élevée pour ne pas traîner sur la table, et qu'elle ne le soit pas trop affin qu'elle ne touche point à la grosse corde.

Observez que la teste a deux chevilles, l'une de fer dont la roüe et le valet de retenue sont à droite, et la petite cheville de guittare se met à gauche, en voici la raison : Lorsqu'on est à jouer et que l'on sent qu'il convient de tendre ou de détendre cette petite corde, la main gauche qui ne tient rien, tourne ou détourne la cheville dans un clin d'œil au lieu qu'il faudroit de la droite quitter l'archet et le reprendre ce qui retarderoit dans l'exécution.

DU GUIDON

J'apelle cette petite corde, le guidon, parce que c'est elle qui gouverne le chevalet. En la tendant à son juste point elle fait frémir le chevalet et forme les sons de trompette ; en la détendant elle l'assourdit. C'est dans cette scituation que j'imite la flûte traversière, et que je joue des airs tendres qu'on croiroit ne pas convenir à cet instrument, et qui sont cependant très agréables lorsqu'on est parvenu à un degré d'habitude et de propreté ; j'ai amusé et étonné des personnes de la première

condition et autres, connoisseuses et de goût non seulement avec des morceaux d'exécution, mais en joüant avec délicatesse des brunettes comme *L'autre jour à Cloris, Assis sur l'herbette,* etc. Les échos ont aussi causé de l'admiration mais j'en suis redevable à la manière d'organiser dont j'ay parlé cy devant.

Je fais encore une observation sur le chevalet. Cette pièce est trop principalle pour devoir rien obmettre, sa forme est donc dessinée cy devant, la grosse corde est élevée sur le pied d'iceluy qui est posé dans le milieu de la table et à environ 3 pouces du sillet d'en bas, sa queüe est à gauche, sous ce pied seulement il faut mettre de la colophanne en poudre pour l'empescher de glisser et avoir grande attention qu'il n'y en ait pas sous la queüe qui doit être toujours nette et polie sans quoi elle ne friseroit point et ne formeroit pas les sons de trompette.

J'aime avec tendresse cet instrument et c'est avec douleur que je le vois, pour ainsi dire, mourir avec moi. J'en ai subsisté avec aisance à Lion pendant plusieurs années, j'y ai fait de bons écoliers, mais trop riches pour en faire à leur tour, et peut-être occupés à des affaires trop importantes pour y passer leur temps ; en Allemagne j'y ai trouvé d'habiles musiciens pour lire la musique et l'exécuter avec précision, mais point de goût ni d'expression ; la trompette marine en demande beaucoup, sans cela elle est bornée à imiter quelques airs de trompettes de bouche et l'on ne peut parvenir à joüer, en concerto, des opéra, et à amuser par des varietez de sons et de jeu des gens d'un vrai discernement, comme je l'ay fait.

La Providence, pour me faire expier mes fautes passées, a fixé mon modique établissement dans une province d'Allemagne, où les peuples pour la plupart ne captivent pas la bienveillance des François, où les valets sont musiciens, où les maîtres écoutent avec indifférence, peut-être même sans entendre, où les plus beaux spectacles sont par eux désertez et ne subsisteroient pas sans les troupes militaires du Roi, où enfin je n'ai d'agrément qu'avec un très petit nombre de mes confrères françois, qui comme moy n'abaissent point la musique jusqu'à l'associer avec la livrée. De sorte qu'indigné de n'avoir pu élever un second moi-même pour faire revivre cette pauvre trompette marine, je la dépose et lègue à mes anciens bienfaiteurs, Messieurs les Académiciens de Lion, auxquels j'adresse ce mémoire ; je les supplie de la cultiver, de réveiller l'envie

d'en joüer à mes écoliers, s'il s'en trouvait encore quelques-uns, et de tâcher qu'elle ressuscite après moy.

Mon grand âge m'annonce une fin prochaine, mais l'espoir que j'ai en cet écrit et l'abandon que je fais de ma trompette aimée à cette célèbre Académie avec mes livres de musique me consolent beaucoup. Peut-être, dis-je en moi-même, qu'en laissant là des marques d'une juste reconnoissance, j'y fais revivre un instrument qui a fait si longtemps l'objet de mes occupations, suffi à mes besoins et à mes plaisirs, et qui seroit sûrement plus estimé s'il étoit plus connu (1).

(1) La trompette marine de Prin fut conservée par l'Académie des Beaux-Arts dans une des salles de l'Hôtel qu'elle avait fait construire en 1724. Un inventaire des meubles de l'Académie, établi en 1756 et conservé aux Archives municipales de Lyon, mentionne la présence d'une trompette marine avec son étui. « Le mobilier de l'Académie fut vendu aux enchères en 1792. Qu'est devenue la trompette aimée du pauvre Prin ? » Deux de ses livres de musique sont conservés dans la bibliothèque du Palais des Arts; l'un d'eux porte cette indication : « Livre de musique du Roy, donné par Madame la duchesse de Bourgogne au sieur Prin, fameux joueur de trompette marine, au concert des Princes à Trianon dans le parc de Versailles, le 15 juillet 1709. »

LE MOIS

LA MUSIQUE ANCIENNE AU CONCERT EN 1909

La nouvelle saison est ouverte, déjà ! Elle a débuté chez Madame de B... ; elle s'achèvera sans doute chez Madame de *Z...*, un peu plus tard que de coutume. Et nous aurons peine à voir les derniers « Echos » s'évanouir avant le 15 août. Que disait donc Jean-Jacques lorsqu'il voulait douter de notre public musical français et s'ingéniait à déprécier par avance la musique française ! Et que penserait-il de cette *libido concertandi* qui, dès le mois de novembre, agite tout Paris, à laquelle la musique du présent ne suffit plus, puisqu'elle s'attaque également à la musique du passé. Serait-ce une revanche pour l'auteur du *Devin du Village* de voir *Aricie* fêtée par le public de *Boris* et du *Crépuscule ?*

Avouons-le, le sens historique a fait des progrès singuliers chez nos amateurs. Pour passer, d'un jour à l'autre, de Rameau à d'Indy, de Mondonville à Ravel, de Weber à Palestrina, il faut un certain aplomb, c'est-à-dire un goût qui ne se laisse pas tromper, une personnalité qui s'équilibre au milieu des réactions les plus diverses. Qu'adviendra-t-il de notre sentiment musical au milieu de tant d'émotions contraires ? Serons-nous submergés par cet océan sonore ? Verrons-nous, comme dans un roman prophétique de Paul Adam, la musique de tous les pays et de tous les temps se fondre en quelque gigantesque Babel, image de la civilisation communiste ? Ou bien, l'individualisme et le choix seront-ils victorieux, et cette sélection nous donnera-t-elle un art nouveau, d'un

goût exclusif, d'un style intransigeant ? Graves problèmes qui n'empêcheront pas les artistes, le public et les historiens de se précipiter cet hiver aux concerts anciens et modernes de toutes les catégories. Tant il est vrai que l'homme ne court jamais plus vite que lorsqu'il ne sait pas où il va.

Donc, fort belle saison de musique rétrospective cette année. En voici le sommaire.

SCHOLA CANTORUM (*)

PREMIER CONCERT. — Vendredi 20 novembre 1908 (Schola). *Issé*, Destouches.

DEUXIÈME CONCERT. — Vendredi 18 décembre 1908 (Schola). *Œuvres de Bach.*

TROISIÈME CONCERT. — Vendredi 22 janvier 1909 (Schola). *Euryanthe*, Weber.

TROISIÈME CONCERT *bis*. — Vendredi 29 janvier 1909 (Salle Gaveau). *Euryanthe*, Weber.

QUATRIÈME CONCERT. — Vendredi 19 février 1909 (Schola). *La Passion*, Bach.

CINQUIÈME CONCERT. — Vendredi 26 février 1909 (Schola). *La Passion*, Bach.

QUATRIÈME CONCERT *bis*. — Vendredi 5 mars 1909 (Salle Gaveau). *La Passion*, Bach.

CINQUIÈME CONCERT *bis*. — Vendredi 12 mars 1909 (Salle Gaveau). *La Passion*. Bach.

SIXIÈME CONCERT. — Vendredi 30 avril 1909 (Schola). *Les Orphées.*

SIXIÈME CONCERT *bis*. — Vendredi 7 mai 1909 (Salle Gaveau). *Les Orphées.*

CONFERENCES DE M. PAUL LANDORMY (*)

Lundi, 9 novembre 1908 :

CONFÉRENCE. — La musique antique. — Le chant grégorien.

AUDITION. — *Hymne à Apollon.* — Exemples de chant grégorien. — Chansons populaires françaises.

Lundi, 23 novembre 1908 :

CONFÉRENCE. — Le moyen âge. — Diaphonie, déchant, polyphonie.— Les trouvères. — L'école gallo-belge. — Palestrina.

AUDITION. — Fragments de *Robin et Marion* (Adam de la Halle). — Chansons de Trouvères.— Quatuors vocaux de Costeley, Jannequin, Palestrina, etc.

(*) Salle d'Horticulture, rue de Grenelle, à cinq heures.

Lundi, 7 décembre 1908 :

CONFÉRENCE. — L'opéra en Italie au XVIIe siècle, de Monteverde à Scarlatti.

AUDITION. — Fragments d'*Orfeo et du Couronnement de Poppée* (Monteverde). — Œuvres de Provenzale, Scarlatti, etc. Pièces de clavecin et de violon du XVIIe siècle italien.

Lundi, 21 décembre 1908 :

CONFÉRENCE. — Les origines de l'oratorio.

AUDITION. — Œuvres de Carissimi et de Schütz. — Pièces anciennes pour harpe.

Lundi, 11 janvier 1909 :

CONFÉRENCE. — L'opéra en France avant Rameau.

AUDITION. — Œuvres de Lulli, Purcell. — *L'amour piqué par une abeille, Cantate de Clérembault* (1re audition). — Pièces anciennes pour clavecin.

Lundi, 25 janvier 1909 :

CONFÉRENCE. — Rameau.

AUDITION. — Air de *la Guirlande*. — Fragments d'*Hippolyte et Aricie*. — Pièces pour le clavecin de Rameau et de Couperin. — Pièces pour le violon des vieux maîtres français.

Lundi, 8 février 1909 :

CONFÉRENCE. — L'Opéra-Comique au XVIIe siècle.

AUDITION. — Œuvres de Pergolèse, Monsigny, Philidor, Grétry, Dalayrac. — Œuvres pour le piano et le violon de Mozart.

Lundi, 22 février 1909 :

CONFÉRENCE. — Gluck et Piccini.

AUDITION. — Fragments d'*Iphigénie en Aulide*, d'*Orphée*, d'*Alceste*, (Gluck) ; d'*Œdipe à Colone* (Sacchini). — Pièces pour clavecin de J.-S. Bach.

Lundi, 8 mars 1909 :

CONFÉRENCE. — Gluck et Piccini (suite).

AUDITION. — Fragments de *Pâris et Hélène* (Gluck), d'*Iphigénie en Tauride* (Piccini), d'*Iphigénie en Tauride* (Gluck). — Œuvres pour piano et violon de Haydn et de Mozart.

Lundi, 22 mars 1909 :

CONFÉRENCE. — Les successeurs de Gluck.

AUDITION. — Œuvres de Méhul, Lesueur, Chérubini, Spontini, Beethoven.

HISTOIRE DU QUATUOR A CORDES, PAR M. LEJEUNE(*)

PREMIÈRE SÉANCE

Conférence sur l'*Histoire du quatuor à cordes*, par M. VINCENT D'INDY.

1° *Suite* pour 2 violons, alto et basse (première audition à Paris). . . . . JOHANN STADEN (1581-1684)

Œuvres pour orgue

2° *Sonate* à 4 (première audition à Paris) G. ROSENMÜLLER (1620-1684)

Œuvres pour orgue

3° *Sonate* à 4. . . . . J.-C. FASCH (1688-1758)

DEUXIÈME SÉANCE

1° Quatuor à cordes. . . . . PH.-EM. BACH (1714-1788)

Œuvres pour orgue

2° Quatuor à cordes (première audition à Paris). . . . . C.-F. ABEL (1725-1787)

Œuvres pour orgue

3° Quatuor à cordes (*Divertimento*). . . J. STARZER (1727-1787)

TROISIÈME SÉANCE

1° Quatuor à cordes. . . . . J. HAYDN (1732-1809)

Œuvres pour orgue

2° Quatuor à cordes. . . . . C.-D. VON DITTERSDORF (1739-1799)

3° Quatuor à cordes. . . . . W.-A. MOZART (1756-1791)

QUATRIÈME SÉANCE

1° Quatuor à cordes *fa* maj. op. 18, n° 1. L. VAN BEETHOVEN (1770-1827)

2° Sonates pour orgue, 2 violons et basse. W.-A. MOZART

(*) Salle Mustel, à neuf heures.

3° Quatuor à cordes *ut* maj. op. 59, n° 3. P. VAN BEETHOVEN
Salle Mustel, à 9 heures.

CINQUIÈME SÉANCE

1° Quatuor à cordes *fa* maj. op. 135. . BEETHOVEN
2° Sonata seria (première audition à Paris). . . . . F.-W. RUST
3° Quatuor à cordes *la* mineur op. 29. . F. SCHUBERT (1797-1828)

SIXIÈME SÉANCE

1° Quatuor à cordes *fa* mineur op. 80. . F. MENDELSSOHN (1809-1847)
2° Œuvres pour orgue :
3° Quatuor à cordes en *la* mineur op. 41, n° 1. . . . . R. SCHUMANN (1810-1847)

SEPTIÈME SÉANCE

1° Quatuor à cordes *ut* mineur op. 51, n° 1. J. BRAHMS (1833-1897)
2° Œuvres pour orgue.
3° Quintette à cordes (première audition à Paris). . . . . A. BRUCKNER (1824-1896)

HUITIÈME SÉANCE

1° Trio à cordes. . . . . M. REGER
2° Œuvres pour orgue.
3° Quatuor à cordes (première audition à Paris). . . . . H. WOLFF (1860-1903)

SOCIÉTÉ J.-S. BACH

(CINQUIÈME ANNÉE)

Mercredi, 25 novembre .
La Passion selon saint Jean.

Mercredi, 2 décembre :
1. *Triple concerto* pour piano, flûte et violon, en *la* mineur.

2. *Cantate „ Ich armer Mensch "* (n° 55) pour ténor solo.
3. *Sonate pour deux flûtes*, avec accompagnement de basse chiffrée.
4. *Geistliche Lieder.*
5. *Concerto Brandebourgeois* pour deux cors, trois hautbois, basson, violon principal et orchestre (n° 2).

Mercredi, 27 janvier :

1. *Cantate „ Widerstehe doch der Sûnde "* (n° 54) pour alto-solo.
2. *Suite en si* mineur, pour flûtes et orchestre.
3. 3e *Sonate* pour clavecin et viole de gambe.
4. a) *Cantate des Cloches* (Schlage doch) pour alto-solo.
   b) *Geistliche Lieder.*
5. *Concerto en ut majeur*, pour trois pianos et orchestre.

Mercredi, 3 février :

Kyrie et *Gloria* de la Messe en *si* mineur.

Mercredi, 10 mars :

1. CANTATE „ *Wachet auf "* (n° 140).
2. CANTATE „ *Ich will den Kreuztab gerne tragen "* (n° 56), pour basse-solo.
3. CANTATE „ *Nun ist das Heil "* (n° 50), pour double-chœur.

Mercredi, 5 mai :

1. *Actus tragicus.*
2. *Magnificat.*

Tous les Concerts ont lieu à 9 heures, *Salle Gaveau*, 45-47, rue la Boëtie.

La veille de chaque concert, à 4 heures, répétition publique.

A cela s'ajouteront les auditions de la *Fondation Bach*, si scrupuleusement dirigée par notre collègue Charles Bouvet; celles de la *Société des Concerts d'autrefois*, celles de l'*Ecole des Hautes Etudes Sociales*, organisées par M. Henry Expert, et probablement d'autres encore, car la mode y est.

Voici d'excellentes intentions, et des programmes qui s'adresseront à l'esprit comme à l'oreille. L'auditeur, conduit vers les œuvres du passé, comprendra, tout en écoutant, et il trouvera plaisir à cette double occupation. Ainsi s'organise

individuellement un enseignement libre de l'histoire musicale. Jadis de si belles initiatives auraient bien vite tendu la main à l'Etat tout puissant — qui, du reste, ne les aurait pas soutenues. — Aujourd'hui, l'association des intérêts et des bonnes volontés suffit. — le public aidant.

Quand je dis suffit, je n'ose pas cependant espérer qu'il s'agisse encore de la perfection. Pas plus l'hiver prochain que l'hiver dernier les auditions de musique ancienne ne donneront aux amateurs des joies aussi pleines que les auditions de musique moderne. Nous entendrons encore crier à la médiocrité. Il faut en prendre son parti, et pour beaucoup de raisons, dont la première est que la musique d'autrefois n'avait pas absolument la même destination que celle d'aujourd'hui. Aux temps passés, le rôle de l'art sonore n'était pas aussi indépendant qu'il est actuellement. L'idée de l'art pur, de l'art élevé au-dessus de toutes les compromissions sociales, mondaines, religieuses, de l'art qui se suffit et qui nous suffit par lui-même, tout cela est assez nouveau dans l'histoire du Beau. La vieille musique tenait par bien des côtés à la civilisation, qui se servait d'elle. A l'église, à table, dans les fêtes galantes, dans les cérémonies populaires elle formait le *décor auditif* réclamé par l'oreille. Lorsque aujourd'hui nous transportons ce décor dans une salle de concert nous exécutons un tour de force, et nous épuisons les ressources de notre imagination. Si la curiosité scientifique, le snobisme, et l'habitude ne nous venaient en aide, nous n'irions pas loin dans cette voie. Telle Suite de Lalande ne peut s'entendre à jeun, tel air de Rossi ou de Boesset suppose une certaine réalité sociale à *Cloris*, à *Tircis*, à *Célimène*. Tel motet de Josquin est une prière ; telle pièce de luth ou de clavecin, une galanterie. Ce sont des actes psychologiques, que l'émotion musicale seule ne justifie pas entièrement, et que nous avons grand'peine à replacer dans le courant ordinaire de la vie moderne. On raconte que Lully s'écriait plaisamment en écoutant un de ses airs profanes transformé en motet: « *Seigneur, je ne l'avais pas fait pour vous !* » S'ils revenaient aujourd'hui, le Florentin et ses collègues du passé formuleraient sans doute les mêmes réserves.

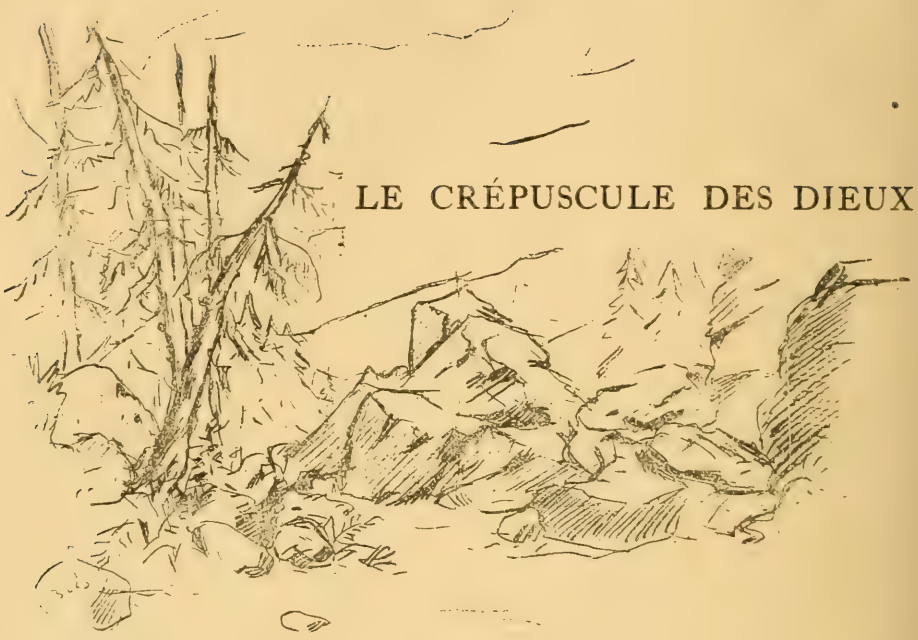
Nous ne sommes pas faits pour ces musiques. Nous y ferons-nous ? Je l'espère, si nous sommes gens de bonne volonté ; et je le souhaite. Mais notre bonne volonté se trouve si souvent

entravée par nos préjugés esthétiques ! Nous voulons voir dans les auteurs anciens ce qu'il nous plaît d'y mettre. A peine avons-nous fait l'expérience d'une œuvre, défunte depuis quelques siècles, que tout aussitôt voilà notre jugement parti en campagne pour discuter, ratiociner, donner de bonnes et des mauvaises notes. N'est-ce pas la vérité ? J'ai vu à Paris des gens très raisonnables, mais athées militants, qui, voulant organiser des chorals populaires, furent absolument navrés des textes religieux et du parfum mystique de nos grands contrapontistes. Et les amis de nu mélodique qui dépouillent habilement notre bon Couperin des colifichets dont il aimait à se parer, au risque de le dévêtir complètement ! Et les apôtres de la déclamation qui trahissent la danse ! Et bien d'autres encore qui supposent qu'une œuvre significative dans l'histoire sera pour eux une œuvre belle dans leur idéal !

Encore n'osons-nous guère pousser nos investigations au delà du XVIe siècle. M. Landormy lui-même, dont le programme semble fort bien rédigé, saute par-dessus le moyen âge, et se hâte d'arriver aux Valois. Mais Ockeghem, Dufay, Dunstaple, et ce prodigieux Guillaume de Machaut, et l'école de l'*Ars nova*, et le Motet du XIIIe ?... Que dira notre public de tout cela ? Prétendra-t-on, comme je l'ai entendu, que ces quatre siècles de la vie musicale d'Occident ne justifient aucune espèce d'intérêt, parce qu'elles sont soi-disant des périodes d'élaboration ?

En somme, les auditions de musique ancienne se trouvent encore dans un âge d'expériences et de tâtonnements. C'est là ce qu'il importe de préciser. Chaque année, des efforts courageux nous donnent de nouveaux aperçus et de nouveaux espoirs. Mais un jour s'approche où un peu de méthode s'imposera. Jusqu'à présent les influences extérieures (ressources financières, goût personnel, etc.) ont joué dans tout ceci un rôle qu'il faudrait réduire à son minimum. Autrement dit, si l'empirisme est un excellent procédé d'initiative et de début, il doit céder la place à des vues précises. Ce moment est-il venu ? C'est ce que nous dira la saison de cet hiver.

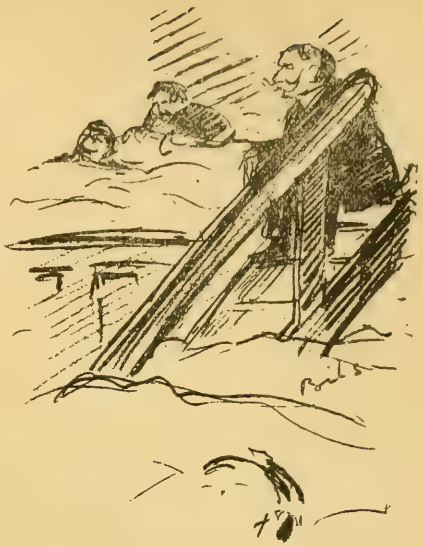
J. E.



LE CRÉPUSCULE DES DIEUX

A L'OPÉRA

Ce n'est pas le meilleur drame de Wagner. L'action serait émouvante, si elle n'était si embrouillée. La musique a de grandes beautés, mais d'un caractère symphonique bien plutôt que dramatique : il s'agit en effet d'appeler, chacun à son tour, les thèmes déjà connus, afin de les rassembler en un beau cortège final. Même aux endroits où des mélodies nouvelles sont inventées, elles s'interrompent à tout instant, pour laisser passer le motif de l'or, ou de la convoitise, ou de l'amour. La



préoccupation de Wagner est sensible : il semble jouer, avec lui-même, à l'un de ces jeux où il faut à tout prix placer, dans n'importe quelle phrase, des mots donnés d'avance. Il y a de la fatigue en cette partition.

Les pages les plus belles, au concert, sont celles qui présentent le plus grandiose entassement de thèmes : la marche funèbre, et la chute du Walhalla, qui atteint au sublime. Mais elles perdent leur effet à la scène, faute de mouvement. Au contraire, la musique d'opéra dont s'accompagne l'action elle-même, porte, malgré une certaine banalité, parce qu'elle est vivante : l'appel aux armes de Hagen, au deuxième acte, et les reproches de Brunnhild à Siegfried, se suivent avec cette curiosité passionnée qui est l'émotion du théâtre. Mais que de longueurs embarrassent la pièce ! que de récits immobiles, que d'inutiles retours à ce qui s'est passé ! En bon pédagogue, Wagner sent qu'il ne répétera jamais assez son obscure légende, pour que la trame s'en grave en nos pauvres cerveaux. Je crois qu'il ne déplaît pas trop à l'Allemand de se sentir en classe. Le Français y bâille, ou cause avec ses voisins.

Je dois dire cependant que le public de la répétition générale a montré une patience admirable. Mais quand je lis dans les journaux quotidiens l'énumération béate des personnages officiels ou mondains qui le composaient, je doute fort qu'ils ne se soient pas entretenus de secrètes pensées, fort étrangères aux destinées de l'anneau fatal. Car je ne suppose pas qu'ils aient eu le temps de se rémémorer l'histoire antérieure de cet anneau, à qui toutes les clés du symbole sont attachées. Faute de quoi, impossible de comprendre un mot ni aux discours des Nornes obscures, ni aux adieux héroïques de Siegfried et de Brunnhild, ni à tout ce qui vient après.

Il faut cependant louer Paris d'avoir rendu cette justice tardive à un ouvrage qui nous fera plus patients à espérer

Parsifal : dans quelques années, quand celui-ci à son tour aura échappé au monopole familial, nous n'aurons plus rien à envier à Bayreuth. Par malheur, Wagner sera tout entier à notre disposition au moment où personne ne le saura plus jouer. Je ne dis pas cela pour l'orchestre, dont M. Messager a obtenu des miracles de rythme, de suite et d'équilibre ; jamais le lever du soleil, ou la marche funèbre n'ont été mieux rendus. Mais, parmi les acteurs, seul M. Van Dyck a conservé la tradition du jeu robuste et simple qui convient aux proportions de ces drames épiques ; et il a su traduire la brutalité joyeuse d'un héros en qui Wagner n'a rien voulu incarner que le triomphe de la jeunesse. Les autres ont été d'une froideur mortelle, à commencer par M. Delmas, de qui, en souvenir de Wotan, j'attendais un meilleur Hagen. Quant à Mlle Louise Grandjean, ce fut grande pitié que ses studieux efforts, impuissants à vaincre la sécheresse de sa voix et l'honnête lourdeur d'une nature mieux faite, assurément, pour nous montrer une boulangère, dans un drame de M. Bruneau, que la fierté d'une Walkyrie. Elle fut, je le sais, imposée par la famille Wagner, la même qui préconise le ténor Burgstaller. Combien ce rôle convenait à Mlle Bréval, c'est ce qu'il est à peine besoin de dire, puisqu'elle l'a déjà tenu, dans la *Walkyrie*, avec une tragique noblesse qu'elle n'a certes pas oubliée.

Chez tous, sans excepter les Nornes ni l'aimable Mlle Lapeyrette, en Waltraute improvisée, l'indifférence est profonde. Comment la leur reprocher ? Elle prouve simplement que nous sommes revenus de ces démesures, et voulons un art humain. Wagner, comme Nietzsche, n'est plus de saison. De ses œuvres altières, nous n'apercevons plus que les cimes ; le brouillard en mange les assises, une à une, et monte. Nous leur tournons le dos.

Bientôt elles seront hors de vue. L'âge historique sera venu pour elles : quand on les reprendra, ce sera à titre de reconstitutions dont les blasés feront leurs délices, les snobs leur mode et la foule sa stupeur. Mais alors, à moins que la machinerie théâtrale n'ait fait de grands progrès, gare au ridicule pour la rainure de verre où glissent les filles du Rhin, fausses nageuses, et pour le cheval vieilli sous le harnais qui ne bronche ni aux éclats de l'orchestre, ni aux cris de Brunnhild ! On s'apercevra que ces merveilles ne sont pas mieux conçues, et sont moins plaisantes que celles dont usait notre ancien opéra.

LOUIS LALOY.

CONCERTS CHEVILLARD

Ils ont retrouvé leur maître, et je ne saurais trop les en féliciter. Le public, par l'ovation qu'il lui a faite, a bien montré d'ailleurs qu'il partageait ce sentiment. Il m'a semblé que le repos avait été profitable à ses forces, et surtout à cette raison toujours saine qui fait de lui le plus français peut-être de nos chefs. Jamais la VIIIe *Symphonie* de Beethoven n'avait été jouée avec plus de fermeté souriante, et sans aucun de ces excès de vitesse où jadis il provoquait son orchestre fougueux. Au deuxième concert, une de ses œuvres, la *Ballade* pour orchestre, vieille déjà de dix-huit ans (on ne peut dire qu'il

abuse de son nom sur ses programmes), a fait connaître un excellent musicien, qui ne cherche pas à donner le change sur sa pensée ni à éblouir le public par ses cabrioles, mais sait construire, sur un élégant motif obstiné, des variations aimables et sombres tour à tour, d'un romantisme sincère et réfléchi.

C'est le romantisme aussi qui devait animer le poème symphonique de M. Flament, *Oceano Nox*; il ne lui a inspiré que des mélodies d'une symétrie décevante, et quelques bons effets d'orchestre. La *Procession nocturne* de M. Rabaud n'est pas un de ces morceaux qui bouleversent le monde ; mais la sonorité en est fort agréable, et la mélancolie s'y prolonge non sans éloquence. Je crois, d'ailleurs, qu'il faut louer, pour son courage, un musicien qui, aujourd'hui, ne cherche pas la nouveauté à tout prix, même à celui de la laideur. Il risque la plus grosse injure qui soit au répertoire de la critique : on le traitera de Mendelssohn. De cet auteur compromettant, nous eûmes la *Symphonie écossaise*. Je ne consteste pas que les idées n'y joignent souvent à leur tendresse gracieuse une sorte d'optimisme mondain, qui peut déplaire à nos farouches. Mais cet orchestre est d'une adresse et d'une légèreté admirables ; et il sonne clair, à la façon de Mozart et de Weber, non de Beethoven. Mendelssohn doit compter parmi ceux qui ont aidé à dissiper les nuages. C'est un précurseur, et fort estimable, de notre art tout en lumières.

Quant au *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss, c'est une très grosse farce, et l'on excusera un Français de préférer l'*Apprenti sorcier* de Paul Dukas. Il y a, je le sais, des tonnerres de grosse caisse, des cuivres et une crécelle. Mais, ce tapage calmé, que reste-t-il ? Deux idées fort sages, d'où pouvait sortir une correcte sonate, et qui s'agrémentent, chemin faisant, de quelques petites mélodies accortes, dont un autre Strauss eût fait des valses. Je ne sens guère, en cette musique, qu'une aigre volonté de frapper l'auditeur et de le réduire à l'impuissance, un travail forcené, un défi arrogant à l'usage, au savoir-vivre, parfois à la musique même. C'est une musique qui hait. J'aime mieux celle qui aime. L'exécution a été énergique ainsi qu'il convenait.

LOUIS LALOY.

BIBLIOGRAPHIE

DEUX OUVRAGES NOUVEAUX DE CLAUDE DEBUSSY

On en trouvera plus loin les titres détaillés ; le premier, dénommé *Children's Corner* (*Le Coin des Enfants*), est un album d'images fantastiques et douces. L'autre est un hommage à l'une de nos plus pures traditions françaises, que l'on croyait perdue. Ces trois *Chansons de Charles d'Orléans*, écrites pour quatre voix mixtes sans accompagnement, n'imitent pas, mais continuent Janequin, Costeley et Roland de Lassus, maîtres de la chanson française au XVIe siècle. C'est une musique nette, non corrompue de faconde italienne ou de germanique emphase, aux nervures délicates autant que résistantes, moderne, cependant, par sa richesse de coloris, personnelle, par son sourire ému. L'autre recueil risque fort d'irriter ce parti, de jour en jour plus nombreux en France, qui regimbe à l'ironie parce qu'il s'en croit victime. Ces esprits sérieux seront d'autant plus offensés de cette ironie, qu'elle est légère et amicale : à ceux-là je crois inutile d'expliquer les doctes arpèges du *Gradus ad Parnassum*, coupés d'ébats joyeux, ou la grâce étouffée de la sérénade, ou la mélancolie si tendrement apaisée du chalumeau pastoral ; et le rythme déhanché du cake-walk sera pour eux un scandale. Mais se trouvera-t-il des hommes à qui la *Berceuse de l'éléphant*, musique noire et digne de Ruydard Kipling, ne montrera pas la forêt primitive, et le dandinement des bêtes graves, aux soins attentifs, incomplets et touchants ? S'en trouvera-t-il qui, en écoutant danser la neige, ne verront pas le regard étonné et triste de la petite fille devant cette blancheur qui tournoie ? Certes, il s'en trouvera, mais ce seront à peine des hommes : ce seront des critiques.

Enfin, tout le chœur rancunier des anciens amis qui ont inventé *Pelléas* s'exclamera : « Ce n'est plus lui ! » C'est ainsi qu'ils reconnaissent les progrès d'un art aujourd'hui parvenu à la confiance, à l'affirmation, à l'abondance aussi, et à une clarté qui réconcilierait tous les goûts en un pays moins

divisé que le nôtre, moins esclave de l'esprit de parti et moins occupé de querelles personnelles.

Mais ces deux œuvres ont des beautés qui consolent de toutes nos misères.

LOUIS LALOY.

HUGO RIEMANN. — *Die Metrophonie der Papadiken als Lösung der Rätsel der byzantinischen Neumenschrift.* Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. (Leipzig, Breitkopf und Härtel). Jahrgang IX Heft 1 (1. Okt. 1907) S. 1—31.

Le savant théoricien de la musique qu'est M. Hugo Riemann vient de publier sous ce titre une étude dans laquelle il tente de démontrer la solution d'un problème que soulèvent la lecture et l'interprétation de la notation musicale byzantine. En effet, si l'on ouvre un manuscrit ancien de chant byzantin, on y trouve souvent plusieurs signes superposés, dont un seul, au dire des théoriciens, possède une voix, φωνὴν ἔχει, les autres, ἄφωνοι, n'indiquant que des inflexions secondaires, mais étant elles-mêmes sans valeur d'émission vocale.

D'autres fois, certains intervalles musicaux sont marqués par la combinaison de deux signes, plusieurs même, indiquant chacun un intervalle moindre : leur somme exprime l'intervalle nouveau à franchir. Par exemple, l'ὀξεῖα indique un degré ascendant (seconde) ; le κέντημα, en composition avec un autre caractère, marque un intervalle de deux degrés (tierce) ; les deux signes réunis valent donc un intervalle de trois degrés ascendants (seconde + tierce = quarte), que les traités de musique byzantine marquent d'un *y'*, exprimant suffisamment qu'il s'agit de trois degrés à franchir.

Or, M. H. Riemann trouva dans le *Lexikon* de Philoxenos, la définition suivante : μετροφωνία· καταμέτρησις τῶν φθόγγων τῶν χαρακτήρων τῆς ποσότητος ὅταν ἐδοκίμαζον οἱ παλαιοὶ ἐκκλησιαστικοὶ μουσικοὶ τὸ μουσικὸν θέμα καὶ ἔψαλλον αὐτὸ μόνον μὲ τὰ ἔμφωνα σημεῖα τῆς ποσότητος ἄνευ τῆς τροπικῆς αὐτῶν ποιότητος.

Muni de cette définition, dans laquelle il prend à la lettre le mot καταμέτρησις, M. Riemann s'étonne que ni Gaisser, n

Thibaut, ni Rebours, ni moi-même, pour ne parler que des plus récentes études de musique byzantine, n'aient parlé de cette « Métrophonie » dans l'explication des caractères de cette musique. Il conclut, de la définition de Philoxenos, que les signes combinés (v. g. ὀξεῖα et κέντημα) expriment non plus seulement une somme d'intervalles, mais une superposition d'intervalles partageant le temps premier en subdivisions rythmiques minimes. De là, ayant transcrit à nouveau des pièces déjà transcrites par Oscar Fleischer, M. Riemann espère démontrer qu'il faut les lire autrement. Poussant plus loin, il arrive à conclure que la musique ecclésiastique grecque — au moins, je suppose, dans le genre *papadique*, — est soumise à une mesure à quatre temps bien régulière, et qu'il ne faut pas craindre d'allonger, de doubler, de tripler, ou de diminuer de moitié, du quart, du huitième, dans l'interprétation pratique, la durée des caractères de la notation byzantine, pour y retrouver, sous des développements divers d'un thème donné, la mesure en question. C'est d'ailleurs la même théorie que M. Riemann soutient pour le chant ancien de l'église latine.

Je ne crains pas de dire que c'est là un *a priori :* les faits, les sources, sont loin de le démontrer, et ne peuvent qu'amener à contredire formellement la théorie de Riemann.

Sans parler du terme μετροφωνία lui-même, qui est *moderne*, et vise non pas une base de lecture des caractères musicaux, mais un *procédé de variation*, je dirai que παλαιοὶ μουσικοὶ dans le dictionnaire de Philoxenos, qui date du milieu du XIXe siècle, ne veut dire musiciens « anciens » que par opposition à ceux de la « nouvelle méthode » du chant réformé par Chrysanthe vers 1830. Les παλαιοὶ sont simplement les émules et les élèves du fameux *Lampadarios* de la grande église de Constantinople, Pierre de Péloponèse, mort en 1777, et le principal adaptateur de la mesure occidentale appliquée aux formes byzantines modernes, à la place des anciens οὐσούλια conservés encore par les Turcs.

La « métrophonie » moderne n'intéresse donc en rien le chant de l'ancien empire byzantin. J'ajoute que c'est peine perdue de vouloir l'y appliquer.

En effet, nous possédons plusieurs traités, encore inédits, de la musique byzantine, antérieurement aux infiltrations de

la musique turque, persane, et arabe : c'est là, évidemment, qu'il faut chercher l'interprétation des manuscrits anciens. Or, ils ne contiennent rien de ce qu'a présupposé M. Riemann. Dans les pièces classiques et traditionnelles, le temps musical, conformément à l'enseignement antique, reste indivisé, incomposé. Un signe diviseur du temps, le *gorgon*, n'apparaît qu'au XIIIe siècle : encore est-il très rarement employé, et seulement dans les nouvelles compositions des *maïstores* de l'école de Koukouzélès. Par ailleurs, les traités sont formels, chaque caractère phonétique n'exprime qu'un son et un temps ; s'il faut subdiviser, on l'indique par le gorgon ; s'il faut doubler, on ajoute la *diplē*, et, plus tard, l'*apodoma*.

M. Riemann a cru devoir négliger ces données dans les transcriptions qu'il a faites des phototypies publiées par D. Gaisser (*Hermoi de Pâques*, Rome, 1905), en particulier de deux pages du ms. Barberini gr. III, 20, f. 12r (Gaisser, page 87). Dans sa transcription, page 26, deuxième ligne de musique, M. H. Riemann, sur les syllabes γόνου τερατ (des mots ἀγόνου τερατουργούμενον), donne successivement une noire (1/4) une blanche (½) suivie d'une coupe de la phrase et deux croches (1/8) c'est-à-dire des durées respectivement de 1, de 2, de une ½, de ¼. Or, le manuscrit, f° cité, lignes 5 et 6, donne quatre notes brèves d'égale durée ! Un peu plus loin, sur πηγήν, le ms. porte une brève suivie d'une longue : M. Riemann a transcrit juste le contraire. A la ligne suivante, au mot Χριστοῦ, le ms. indique le gorgon, subdivisant le temps bref, pour les deux notes du groupe : M. Riemann en a fait des temps entiers ! Etc.

On voit par là le danger d'une pareille théorie, et comment des idées absolument « aprioristiques » ont pu égarer — et nous le déplorons — un didacticien de la valeur de M. Hugo Riemann.

A. Gastoué.

(*Extraite de la « Byzantinische Zeitschrift »*).

LETTRE DE HOLLANDE

Les trompettes de Jéricho commencent à annoncer peu à peu l'ouverture de la prochaine saison musicale de La Haye pour le mois d'octobre. L'Opéra Royal Français annonce sa réouverture pour le premier de ce mois et nous promet comme nouveautés : *Madame Butterfly*, de Puccini, *Thérèse*, de Massenet, *Les Armaillis*, de Doret, et pour les représentations de Mme Gemma Bellincioni, *Fédora*, de Giordano. Comme reprises, nous aurons *Henri VIII*, de Saint-Saëns, *Messaline*, de de Lara, *Zaza*, de Leoncavallo, et la *Muette de Portici* d'Auber. Il y aura ensuite deux opéras néerlandais, dont l'existence ne sera probablement pas de plus longue durée que celle de leurs prédécesseurs, dont aucun n'a pu se soutenir pendant longtemps.

Nous aurons la bonne fortune d'applaudir ensuite les concerts donnés par la direction du *Concertgebouw*, d'Amsterdam, avec l'admirable orchestre sous la direction chaude et vibrante de Willem Mengelberg, et les concerts beaucoup moins importants de la Société de Digilentia avec le *Residentie*, orchestre sous la direction de Henri Viotta, et les concerts annuels pour chœurs et orchestre, donnés par la Société pour l'Encouragement de l'Art Musical, sous la direction d'Anton Verhey de Rotterdam.

Henri Viotta, le directeur du Conservatoire Royal de La Haye, vient d'être nommé Chevalier du Lion Neerlandais, et M. Beelearts van Bloleland, secrétaire de la Société pour l'Encouragement de l'Art Musical, officier de l'Ordre d'Orange Nassau.

A l'occasion du vingt-huitième anniversaire de S. M. la Reine Wilhelmine des Pays-Bas, le Dr Kundwald a donné au Kursaal de Schéveningue un concert national, entièrement consacré aux auteurs de compositions neerlandaises. Le programme se composait d'un poème symphonique *Saül et David* d'après un tableau de Rembrandt par Joh. Wagenoor ; d'un concerto pour piano et orchestre, composé par Carl Oberstadt, professeur de piano au Conservatoire Royal de La Haye, et dont la partie de piano a été exécutée par le composi-

teur ; d'un concerto pour violon et orchestre, composé par Mlle Elisabeth Kuyper, compositeur neerlandaise attachée à la Hochschule de Berlin ; de musique de danse pour orchestre de Koeber et de trois Lieder de Zweers, Arnold Spael et L.-F. Brandts Buys, chantés par Mlle Tilly Koenen.

Le programme était plus long que captivant et ne nous a signalé aucune œuvre nouvelle bien intéressante. C'est le poème symphonique *Saül et David* de Wagenaar qui a été le plus favorablement accueilli, et le pianiste Oberstadt a été vivement applaudi après la belle exécution de son concerto avec orchestre, un ouvrage en trois parties de forme traditionnelle. Le concerto pour violon de Mlle Elisabeth Kuyper n'a pas répondu à l'attente et n'a pu parvenir qu'à peine à un succès d'estime. Quant à la musique de danse de Koeberg, elle a été froidement accueillie et la majorité du public est partie pendant l'exécution de ce morceau. Parmi les trois Lieder, supérieurement chantés par notre charmante concitoyenne Mlle Tilly Koenen, c'est *Ma langue maternelle*, de L.-F. Brandts Buys, qui a inspiré le plus grand enthousiasme.

Parmi les solistes qui vont se faire entendre aux prochains concerts de la Société de Diligentia à La Haye, il faut citer comme chanteuses : notre charmant contralto Mme Julia Culp ; Mme Von Krauss-Osborne et Mlle Angèle Vidron ; les violoncellistes Hugo Becker et Anton Hekhing ; les violonistes Mlle Stefi Geyer, MM. Carl Flesch et Sebald ; comme pianistes MM. Risler et Frédéric Lamond. A l'exécution de la musique d'Egmont de Beethoven prendront part M. Rooyaards (déclamation) et Mme Anna Kappel (chant). Puis nous aurons plusieurs chefs d'orchestre étrangers de premier ordre.

La Société Royale d'Oratorio à Amsterdam exécutera l'hiver prochain la *Neuvième Symphonie* de Beethoven ; *Josua* de Hændel ; *la Résurrection du Christ* de Foch ; *Ode à l'amitié* de Johan Wagenoor et le *Chant de la Cloche* de Vincent d'Indy.

La Société pour l'Encouragement de l'Art Musical donnera comme toujours entre autres une exécution de la *Passion selon Saint-Mathieu* de J.-S. Bach.

A la fin de septembre la célèbre Société Royale Chorale Belge, *la Legia* de Liége, donnera sous la direction de M. Jérôme deux concerts, avec le concours de M. Léopold Charlier, professeur de violon au Conservatoire de Liège, M. Mawet,

organiste, également professeur au Conservatoire de Liége, et M. Salden, basse au Théâtre Royal de Liége.

A ces concerts *la Liega* exécutera entre autres des œuvres de Gevaert, Radoux, Mathieu, Albert Dupuy etc.

NEMO.

SOCIETE G.-F. HÆNDEL

Directeurs-fondateurs : MM. EUG. BORREL, FÉLIX RAUGEL.
Président d'honneur : CAMILLE SAINT-SAENS.
Comité artistique et Comité d'honneur : GABRIEL FAURÉ, AL. GUILMANT, VINCENT D'INDY, CH.-M. WIDOR. — C. BELLAIGUE, A. COQUARD, H. EXPERT, R. ROLLAND.

De toutes parts se manifeste une tendance de curiosité vers les origines : on retourne aux sources, on se plaît à évoquer la poésie du passé. La musique n'échappe pas à ce mouvement. Le moment est venu de faire connaître l'œuvre immense des maîtres, qui, depuis la fin de la Renaissance jusqu'à la deuxième moitié du XVIIIe siècle, ont relié par une chaîne ininterrompue de chefs-d'œuvres la musique antique à l'art moderne.

Ces primitifs de l'*Art de musique*, sont peu ou mal connus : leurs œuvres ne sont presque jamais exécutées dans les concerts ; c'est un oubli regrettable à une époque où le goût de la musique se développe de plus en plus. Notre ambition serait de combler cette lacune et de présenter au public les chefs-d'œuvre méconnus de ces maîtres oubliés.

Aujourd'hui la réalisation d'un tel projet est devenue, possible, grâce à l'immense effort accompli par des maîtres comme : Saint-Saëns, Widor, Guilmant, Bourgault-Ducoudray, V. d'Indy. De trop rares auditions aux grands concerts ; des organisations artistiques comme : la Concordia, l'école Niedermeyer, les Chanteurs de Saint-Gervais, sous la direction de Ch. Bordes, la Schola Cantorum ont peu à peu aidé à la vulgarisation de cet art noble et profond. La Société J.-S. Bach, la dernière venue en date, consacre exclusivement ses efforts

à l'exécution des œuvres du grand Cantor. Enfin, ces dernières années, de savants musicologues comme : Michel Brenet, Chrysander, Ecorcheville, Expert, Pirro, R. Rolland ont indiqué les sources, déchiffré les manuscrits, publié les œuvres, et mis à la disposition des artistes une bibliothèque musicale des plus riches.

Toutefois, ces efforts ont tendu presque exclusivement à la diffusion de quelques œuvres d'un petit nombre de maîtres : dans le domaine de la musique vocale on s'est surtout attaché à Palestrina et à son école ; dans le genre de l'oratorio aux cantates et aux Passions de J.-S. Bach, à peine le Messie de Hændel a-t-il eu l'honneur de quelques exécutions de loin en loin. Bien plus le nom de Hændel, paraît être l'objet d'un certain discrédit — inexplicable selon nous, car dans cette immense production, plus volumineuse peut-être que celle de Bach, on compte nombre d'œuvres géniales aujourd'hui complètement oubliées.

Des Maîtres qui ont vécu du milieu du XVIe siècle à la fin du XVIIIe, en France, en Italie ou en Allemagne, on connaît seulement quelques pièces instrumentales ou vocales. Pourtant l'ancienne école d'orgue a pour chefs : Frescobaldi, Scheidt, Muffat, Pachelbel, Mattheson, Buxtehude, Kuhnau, de Grigny, Couperin, Daquin, etc...

La littérature instrumentale s'impose par les œuvres admirables de : Corelli, Vivaldi, Tartini, J.-M. Leclair, D. Scarlatti, Kirnberger...

L'opéra, l'*oratorio*, la cantate ont pour créateurs des compositeurs comme : Peri, Caccini, Monteverde, Carissimi, Icmelli, Clari, Steffani, Schütz, Keiser, Lully, M.-A. Charpentier, Rameau, Clerambault...

Aux maîtres de ces trois grandes écoles, il faut joindre les noms de : H. Purcell et W. Byrd (école anglaise), Cabezon (école espagnole), Sweelinck (école hollandaise).

Les plus belles pages de ces maîtres dorment oubliées sur les rayons des bibliothèques. Nous pensons qu'il est nécessaire de les présenter au public : c'est pourquoi nous faisons appel à tous ceux qui désirent nous aider dans nos efforts et contribuer à répandre ainsi la connaissance de cette grande époque dont les manifestations sont d'un art si puissant et si varié.

Notre intention est de donner, chaque année, *Salle de l'Union*, 14, *rue de Trévise*, cinq concerts où figureront des œuvres vocales, instrumentales et chorales de tout genre, des maîtres annoncés plus haut.

PRIX DES PLACES :

Parquet (1re série).	7 fr.
Fauteuils de balcon.	5 fr.
Parquet (2e série).	3 fr.
Petit salon.	2 fr.
Galerie	1 fr.

Ces prix seront réduits pour les personnes qui s'inscriront à la Société au titre de membres fondateurs ou de membres honoraires.

Les *membres fondateurs* sont ceux qui font un don de cinq cents francs, au moins, à la Société ou versent une cotisation annuelle de cent francs. Ils auront droit à deux entrées par concert, et à quatre entrées à la répétition générale.

Les membres honoraires sont ceux qui versent une cotisation annuelle de 25 francs en échange de laquelle ils ont droit à une place de parquet à chaque concert, et à deux entrées à chaque répétition générale.

Les cotisations sont exigibles au commencement de chaque saison. Les membres fondateurs et les membres honoraires recevront une carte qui sera renouvelée chaque saison. Le programme des concerts leur sera envoyé gratuitement.

Les adhésions doivent être adressées à M. Borrel, 55, rue Jouffroy.

Les personnes désirant faire partie du chœur sont priées de s'adresser à M. *Borrel*, 55, *rue Jouffroy*, par correspondance, ou le lundi de 10 heures à midi.

Pour tous renseignements concernant la Société, s'adresser : 55, *rue Jouffroy*.

OUVRAGES REÇUS

Paléographie musicale, vingtième année, n° 80. Feuilles U et V du Tonale (en transcription), feuilles 28 et 29 de l'Antiphonaire de Lucques (en fac-similé). Société de St-Jean l'Evangéliste (Desclée et Cie, à Tournay).

D. DE LANGE. — *Exposé d'une théorie de la musique.* Fischbacher, 1908, in-8°.

D. ALALEONA. — *Studi sulla storia dell'oratorio musicale in Italia.* Turin, Bocca frères (in-8° de 450 pages, L. 6).

Compte rendu analytique de la conférence internationale de bibliographie et de documentation. Bruxelles, Institut International de Bibliographie, in-8°.

H. EXPERT. — *Premier Volume des Danceries de Claude Gervaise et d'Estienne Dutertre.* (Collection de Maîtres Musiciens de la Renaissance). Paris, Leduc, 1 vol. in-4°. Livraison 23.

LA BIBLIOFILIA, numéro de Août - Septembre (Florence, Olschki in-4°), contient un article du Professeur Vatielli sur la *Bibliothèque du Liceo Musicale de Bologne.*

PIERRE AUBRY. — *Cent Motets du XIIIe siècle*, publiés d'après le manuscrit Ed. IV 6 de la Bibliothèque de Bamberg. Publications de la Section de Paris de la S. I. M. Trois volumes in-4°, 150 francs.

LÉON AUBIN. — *Le Drame Lyrique*, 1 vol. in-8°. Tours, imprimerie P. Salmon.

M. BRENET. — *Haydn.* (Collection des Maîtres de la musique). Alcan, in-12.

H. LEICHTENTRITT. — *Geschichte der Motette.* (Collection des Kleine Handbuecher der Muikgeschichte). Breitkopf, in-8° de 452 pages. Mark 8.

A. PRUEFER. — *J. H. Schein und das weltliche deutsche Lied des XVIIe Jahrhunderts.* (Beihefte der internationalen Musikgesellschaft). Lpz. in-8°, Mark 3.

L. DAURIAC. — *Le Musicien Poète Richard Wagner.* Fischbacher (in-12 de 330 pages).

A. BEYSCHLAC. — *Die Ornamentik der Musik.* Breitkopf, (in-4° de 270 pages. Mark 18).

H. VEVER. — *Histoire de la bijouterie française au IXe siècle.* (Floury, in-8° jésus. Fcs 120).

ROMAIN ROLLAND. — *Jean Christophe à Paris. La Foire sur la Place*. Paris, Ollendorf.

Maison A. Durand et Fils, à Paris :

LOUIS AUBERT. — *Fantaisie* pour piano et orchestre.
— *Hélène* (A. de Bengy-Puyvallée).
RHENÉ-BATON. — *L'âme des iris* (C. Mauclair).
— *Berceuse* (G. Champenois).
HENRI BUSSER. — *La Colombe* (H. de Régnier).
ANDRÉ CAPLET. — *Chanson d'automne* (A. Sylvestre).
— *Deux poèmes* (G. Jean-Aubry).
FRANÇOIS COUPERIN. — *Les Goûts réunis*, 5e, 6e, 7e et 9e concerts, Revision par Paul Dukas.
CLAUDE DEBUSSY. — *Children's Corner*, petite suite pour piano (*Doctor Gradus ad Parnassum. — Jimbo's lullaby. — Serenade for the doll. — The snow is dancing. — The little shepherd. — Golliwogg's cake-walk*).
CLAUDE DEBUSSY. — *Trois Chansons de Charles d'Orléans*, pour quatre voix mixtes sans accompagnement. (*Dieu, qu'il la fait bon regarder. — Quand j'ay ouï le tabourin. — Hyver, vous n'estes qu'un vilain*).
CLAUDE DEBUSSY. — *Petite suite*, transcrite pour 2 pianos à 4 mains, par H. Busser.
PAUL DUKAS. — *L'Apprenti Sorcier*. Piano seul.
CÉSAR FRANCK. — *Première Fantaisie, Deuxième Fantaisie, Cantabile*, transcrits pour 2 pianos à 4 mains, par Henri Duparc.
C. SAINT-SAËNS. — *Introduction et Rondo Capriccioso, Deuxième Concerto* pour piano et orchestre, *Quatrième Concerto* pour piano et orchestre, *Troisième Concerto* pour violon et orchestre. Petites partitions d'orchestre.

Le Gibet.

Tel serait le titre d'une nouvelle composition pour piano de Maurice Ravel, dédiée au plus noir de nos critiques.

Société des Concerts.

C'est à M. André Messager que passe le bâton de feu M. Marty. On peut lire dans la *Revue Blanche* du 1er juillet 1901, sous la signature de Claude Debussy, ces lignes :

« La *Société des Concerts du Conservatoire* eut l'occasion dernièrement de nommer M. A. Messager son chef d'orchestre. Naturellement elle la manqua. »

Mieux vaut tard que jamais.

Chant Grégorien (*Plain-Chant*).

Un cours théorique et pratique de chant grégorien s'est ouvert dans le quartier des Champs-Elysées sous la direction de Mme Jumel ✪, professeur de la *Schola Cantorum.*

Ce cours, destiné principalement aux personnes du monde, a pour but de leur apprendre à suivre, à goûter, à accompagner, à diriger le chant religieux, soit dans leurs paroisses respectives, soit dans celles des quartiers déshérités où leur zèle les attire, soit dans les églises des campagnes où elles passent une partie de l'année.

Cette tentative nouvelle s'impose tout particulièrement à une époque où la restauration du chant grégorien, tant préconisé par le Souverain Pontife, pour la chrétienté entière, coïncide, pour nous Français, avec une crise douloureuse.

L'Eglise se voit forcée de demander au généreux dévouement de ses enfants une participation à la liturgie pour laquelle elle réclamait autrefois le concours de chantres salariés.

Le Cours a lieu le lundi de 10 heures à 11 heures ½, 55 *bis*, rue de Ponthieu (VIIIe).

Se faire inscrire chez Mme Jumel ✿, 13, rue Pascal (Ve), le mercredi de 3 heures à 6 heures ou par correspondance.

Prix des cours : 10 francs par mois, payable d'avance.

L'*Annuaire des Artistes* (23e année), 161, rue Montmartre, Paris, prépare sa prochaine édition.

Les Artistes, Professeurs, Sociétés musicales, etc., sont priés d'adresser leurs noms, adresses ou modifications les concernant qui seront insérés gratuitement.

Berlin.

Une dépêche privée nous apprend que *Pelléas et Mélisande* a produit en cette ville une « pure et profonde impression ».

Montreux.

Notre collègue M. de Lacerda, nommé professeur honoraire à la Schola, vient d'être appelé à diriger l'orchestre du Kursaal de Montreux en Suisse. Le programme de son concert d'ouverture comprenait, l'ouverture d'*Egmont*, la symphonie en *sol* de Mozart, ouverture du *Freischütz*, *Dans les Steppes* de Borodine et la musique de *Médée*.

Lille

Les concerts Maurice Maquet donneront le 25 décembre, le 21 février et le 25 avril de grandes auditions. La première est réservée à Franck et à Berlioz, la seconde à Beethoven et Wagner, la troisième à Haydn. Nous reparlerons en leur temps de ces solennités.

Munich.

L'association des professeurs de chant (Lehrergesangverein) de Munich donnera le 25 décembre et le 18 mars deux concerts. L'un réservé à Richard Strauss et l'autre à Berlioz et à Liszt.

Faculté des Sciences.

Nous sommes heureux d'apprendre que notre collègue M. Marage a repris son cours de phonétique biologique à la Sorbonne. En voici le programme pour cet hiver :

COURS THÉORIQUE

Les samedis, à 5 h. ½, à l'Amphithéâtre de Physiologie à partir du 14 novembre :

Respiration thoracique et abdominale. — Mesure de la capacité vitale : défauts dans la respiration : exercices respiratoires. — Larynx et laryngoscope : cordes vocales, leurs usages. — Bouche et résonnateurs, supra-laryngiens ; vibrations acoustiques simples et composées ; rôle des résonnateurs. — Voyelles, leur formation, leur inscription. Photographie de la voix ; usage des tracés ; l'artiste constate ses qualités, il voit ses défauts et les moyens d'y remédier. — Consonnes ; diction dans la voix parlée ; accent tonique ; pourquoi il est plus facile de bien parler que de bien chanter. — Voix chantée ; divers registres, moyen de les reconnaître par la photographie ; diction dans le chant. — Travail développé pendant la phonation ; portée des diverses voix ; acoustique des salles ; comment se faire comprendre dans une salle dont l'acoustique est mauvaise. — Oreille juste, oreille fausse, oreille musicale ; centres auditifs. — Diverses gammes ; instruments de musique à son fixe et variable. — Résumé du cours.

TRAVAUX PRATIQUES

Les dimanches, à 4 heures, à partir du 22 novembre :

Série de manipulations permettant aux professeurs et aux élèves de chant et de diction de se servir des appareils employés en physiologie ; exercices respiratoires , examen du larynx ; moulages de la cavité buccale, inscription de la voix par la photographie ; qualités des diverses voix ; différents registres ; leur détermination.

Chaque auditeur recevra un résumé imprimé des principales questions.

Le nombre des places étant limité, on est prié de s'inscrire d'avance : 14, rue Duphot, de 2 à 4 heures.

Fondation Bach.

La *Fondation J.-S. Bach*, instituée et dirigée depuis sept ans par l'érudit violoniste Charles Bouvet, donnera cet hiver quatre séances du plus haut intérêt.

La première séance aura lieu salle Pleyel, le jeudi 17 décembre ; elle sera donnée au profit du musée créé à Eisenach dans la maison natale du maître des maîtres.

Il faut féliciter M. Ch. Bouvet de cette heureuse idée, pour la réalisation de laquelle il s'est assuré le concours d'artistes tels que Mme Mellot-Joubert, de M. Alexandre Guilmant, du poète Ch. Grandmougin, qui écrit spécialement pour cette circonstance une des plus charmantes pièces de vers, ainsi que de MM. J. Jemain, G. Blanquart et L. Bleuzet.

Le Gérant : MARCEL FREDET.

IMP. ART. L.-MARCEL FORTIN-BOCQUET ET Cie SUC., 6, CHAUSSÉE D'ANTIN, PARIS.

L'OPÉRA

Croquis d'Album, par Bils.

La musicologie n'est pas seulement la science du passé ; elle ne serait qu'une vaine archéologie, si elle négligeait le présent et l'avenir d'un art qui n'a jamais été plus vivant qu'aujourd'hui. Aussi est-ce un devoir pour une revue musicale d'accorder le même intérêt à l'actualité qu'à l'histoire rétrospective, et de rassembler autour d'elle les documents les plus récents comme les plus anciens.

Nos lecteurs savent que nous avons à maintes reprises justifié ces vues, et que l'*instantané* du dernier événement musical a souvent trouvé place dans nos pages à côté des exhumations d'archives. Ils verront donc avec plaisir s'ouvrir désormais une véritable *rubrique d'iconographie*, que notre collaborateur M. Bils a bien voulu inaugurer par une série de *croquis sur l'Opéra*. La Direction, l'orchestre, la scène, la salle, seront tour à tour victimes du crayon inexorable et bienveillant cependant de notre collaborateur.

Que ne donnerions-nous pas, pour connaître aujourd'hui de *visu* la physionomie d'une première au temps de Monteverde, ou la figure de Lulli dirigeant *Cadmus !* M. Bils évitera de pareils regrets aux historiens futurs de notre Académie de Musique.

M. LAGARDE

Prix marqués

TD **Mazurka brillante** 2 50
MF **Aria** 1 75
D **Juanita**.. .. .. 2 »
TD **Barcarolle**.. .. .. 2 »
MF **Séville**, Suite pour deux violons et piano.. .. .. 4 »

TRANSCRIPTIONS

MF **Papillon**, de G. Fauré .. .. 3 fr. »
D **Chant Elégiaque**, } de l'Op. 29 2 »
D **Divertissement**, } de V. d'Indy 2 50
D **Sérénade de Namouna**, de Lalo. 2 »
TD **Toccata** (tirée de la 5e Symphonie pour orgue), de Ch.-M. Widor .. .. 3 »
Valse en *ré*, de Ch.-M. Widor .. 2 »
TD **24 Caprices de Locatelli**, revus par A. B. .. .. » »

CHANOT
Soho Street, 5, Londres

F **Cinq Morceaux faciles** (*va paraître*) .. .. » »

ASHDOWN
19, Hanover Square, Londres

D **Gigue** .. .. 3 sch.

Prix marqués

WEILLER
21, Rue de Choiseul, Paris

D **Ariose** .. .. 1 fr. 75
D **3e Mazurka de Concert** 2 50
F **Rêverie** .. .. 2 »

DEMETS
2, Rue de Louvois, Paris

TD **Romance Appassionata** .. .. 9 fr. »
D **Sérénade Madrilène** .. .. .. 9 »
F **Canzone**.. .. .. 6 »
F **Chaconne**. 7 50

DURDILLY
11 *bis*, Brd Haussmann, Paris

TD **Habanera** .. .. 3 fr. »
D **3e Danse Hongroise** 2 50
F **Menuet** 1 75

G. ASTRUC
35, Brd des Italiens, Paris

F **Chanson Bohémienne**.. .. .. 2 fr. »
F **Chanson Provençale** .. .. .. 2 »
MF **Eglogue** 2 50
TD **Zapateado** .. .. 3 »
TD **Mazurka de Concert**. 2 50

F, facile. — MF, moyenne force. — D, difficile. — TD, très difficile.

Ecole Artistique et Pédagogique
DU VIOLON

Sous la Direction de

M. ALBERTO BACHMANN

ET DE PLUSIEURS AUTORITÉS VIOLONISTIQUES

203, Boulevard Pereire (17e)

Ouverture des Cours : 1er Octobre 1908

PRIX DES COURS :
- **Supérieurs.. .. .. .. 20 fr. par mois.**
- **Accompagnement.. 20 —**
- **Elémentaires. .. .. 15 —**

Enseignements complets du Violon et de l'Accompagnement

N.-B. — Pour renseignements, écrire 203, boulevard Péreire, PARIS

Agence Musicale

E. DEMETS, 2, rue de Louvois
PARIS (IIe Arrt)

ORGANISATION DE CONCERTS

Beaucoup d'artistes, plus familiarisés avec les difficultés de leur instrument qu'avec celles de la publicité, sont fort embarrassés lorsqu'il s'agit d'organiser un concert: de là tant de salles vides, tant d'entreprises en déficit. A tous ceux-là nous croyons rendre un véritable service en leur rappelant que la Maison DEMETS les déchargera, à des conditions très avantageuses, de ces soins qui ne sont pas les leurs. Par ses relations étendues dans le monde des musiciens et des amateurs, par sa connaissance de la musique et son expérience professionnelle, enfin par sa probité absolue, jointe à une grande activité, M. DEMETS est devenu aujourd'hui l'organisateur sans rival. Et la *Société Nationale*, le *Quatuor vocal de Paris*, la *Société de Concerts de Chant Classique*, nombre d'œuvres privées et d'artistes virtuoses qui l'ont choisi pour Administrateur, lui doivent leur existence ou leur prospérité.

Mercure musical, 1er octobre 1905.

ÉDITIONS MUSICALES

Dans le but d'aider à la vulgarisation des Œuvres Musicales, la Maison E. DEMETS offre à MM. les Compositeurs de musique *d'imprimer, d'éditer* et *de lancer* à des conditions exceptionnelles de bon marché, de rapidité et d'exécution leurs ouvrages musicaux, tout en leur réservant, s'ils le désirent, la propriété exclusive.

CHANT ET PIANO

Bardac (R.). « Tel qu'en songe » (H. de Régnier). *Net* 4 »
— « Trois Stances » (J. Moréas) . . . . *Net* 3 »
— « Cinq Mélodies » (divers) *Net* 5 »
Bertelin (A.). Dix poésies tirées du « Jardin de l'Infante » (A. Samain) . . *Net* 10 »
— La Chimère (A. Samain). *Net* 2 50
Chansarel (R.). Sonnet Elégiaque (de Ronsard). *Net* 2 »
— Requiem d'amour (L. Taillade) . . . *Net* 1 50
— L'invitation au voyage (Ch. Baudelaire) . . *Net* 2 50
Couperin. Pastorale, air sérieux . . . . *Net* 1 70
De Crèvecœur (L.). Décembre (G. de Fontenay). *Net* 1 70
— La tendre famille (Ballade à 5 voix et chœur mixte, d'après le « Kalevala » *Net* 3 »
Déodat de Séverac. Chanson de Blaisine M. Magre. *Net* 1 50
— Le Chevrier (P. Rey). *Net* 1 70
— Les Cors (P. Rey) » 2 »
— L'Eveil de Pâques (Verhaeren) . . . . *Net* 1 70
— L'Infidèle (Maeterlinck). *Net* 1 70
Duparc (H.). La Fuite (Th. Gauthier, duo pour Soprano et Ténor . . . *Net* 2 50
Komitas Wardapet. La Lyre arménienne, recueil de chansons rustiques. . *Net* 10 »
Locard (P.). Juin (Leconte de Lisle, pour M.-S. et chœur à 3 voix de femmes) et Po. *Net* 3 »
Mel-Bonis. Epithalame (chœur pour 2 voix de femmes et Po.) . . *Net* 2 50
Nazare Aga (Y.-K.). « Les Nuits persanes » (poésies de A. Renaud) . *Net* 8 »
Ravel (M.). D'Anne jouant de l'Espinette. . *Net* 1 70
— D'Anne qui me jecta de la neige. (Epigrammes de Cl. Marot) . . . *Net* 1 70

PIANO

Bardac (R.). « Horizons ». Les Cloches de Casbeno. Jeux. Sur la Tresa . . *Net* 4 »
Bréville (P. de). Portraits de maîtres : Gabriel Fauré, Vincent d'Indy. Ernest Chausson. César Franck. *Net* 5 »
Collin (C.-A.). Ricordando. *Net* 1 70
Groz (A.). Epithalame. I. Paysage. Portrait. Amour. Rêves; II. Gens de noces. Danses bourgeoises et rustiques. III. Cloches. Cortège. Epousailles. Duo. Avenir. *Net* 8 »
Hennessy (S.). « Au Village » : Noce campagnarde. Fillettes. Basse-Cour. Sur l'herbe. Au bord du Ruisseau . . . . . *Net* 5 »
Inghelbrecht (D.-E), Suite petite russienne. J'ai aimé Yvan. Chant du Vent. Kozatchka. Mon Cœur. Chant du Soldat. . . *Net* 7 »
Labey (M.). Sonate en 4 parties. . . . *Net* 8 »
— Symphonie en *mi* (à 4 mains). . . . *Net* 8 »
Ladmirault (P.). Variations sur des airs de biniou trécorois (à 4 mains). *Net* 4 »
Mel Bonis. Variations (pour 2 pianos, 4 mains). *Net* 7 »
Poueigh (J.), « Pointes sèches ». Cerfs-volants. Parc d'automne. Combat de coqs. *Net* 4 »
Ravel (M.). Jeux d'eau. *Net* 3 35
— Pavane pour une infante défunte . . . *Net* 2 »
— « Miroirs ». Noctuelles. Oiseaux tristes, Une barque sur l'Océan. Alborada del Gracioso. La Vallée des Cloches. *Net* 10 »
Thirion (L.). Sonate en 4 parties. . . . . *Net* 7 »

VIOLON ET PIANO

Alquier (M.). Sonate en 4 parties. . . . *Net* 10 »
Bertelin (A.). Sonate en 4 parties. . . . *Net* 10 »
Leclair (J.-M.). 1re série du 1er livre, op. 3 (1 à 6). *Net* 15 »
— 2e série du 1er livre, op, 3. (7 à 12). . . . *Net* 10 »
Munktell (H.) Sonate en 4 parties. . . . *Net* 8 »
Poueigh (J.), Sonate en 4 parties. . . . *Net* 8 »

FLUTE ET PIANO OU HARPE

Inghelbrecht (D.-E.). Deux esquisses antiques.
Dryades . . . *Net* 1 50
Scaphé. . . . » 1 70
Mel Bonis. Sonate. » 7 »

ALTO ET PIANO

Labey (M.). Sonate *Net* 7 »

VIOLONCELLE ET PIANO

Mel Bonis. Sonate. *Net* 6 »

TRIOS

Mel Bonis. Suite pour flûte, violon et piano. *Net* 5 »
— 2 trios pour violon, violoncelle et piano :
Matin . . . . *Net* 4 »
Soir . . . . . » 3 »

QUATUORS

Mel Bonis. Quatuor piano, violon, alto, violoncelle. *Net* 12 »
Seitz (A.). Quatuor pour instruments à cordes. *Net* 12 »

QUINTETTES

Lacroix (E.). Quintette pour piano et cordes . *Net* 15 »
Sachs (Léo). Op. 77. Quintette pour piano et cordes. *Net* 12 »

OCCASIONS

— A vendre un violon d'Amati authentique. Prix : 4.500 fr. S'adresser 2 rue de Louvois, Paris, IIe.

— A vendre un piano Pleyel, grand format à queue, véritable occasion, état de neuf. S'adresser, 2, rue de Louvois.

— A vendre viole d'amour allemande, belle occasion (1731). S'adresser, 2, rue de Louvois.

— A vendre superbe violon Gigli, très bien conservé, intact, n'ayant besoin d'aucune réparation, excellente sonorité. S'adresser, 2, rue de Louvois.

COURS ET LEÇONS

PARIS

CHANT

Mmes

Marguerite Babaïan. Leçons de chant. 100, rue d'Assas.

Suzanne Labarthe, des Concerts Lamoureux, 13, rue Mazagran. Cours Chevillard-Lamoureux. (Succursale : 21, boulevard de Strasbourg, le lundi).

Lenoel-Zevort, officier de l'Instruction publique, directrice du cour municipal de déclamation (Ville de Paris). Leçons particulières. Préparation au Conservatoire. Petite scène, 2, rue Favart.

Frida Eissler, 69, avenue d'Antin.

Courtier-Dartigues, 56 rue du Rocher. Leçons particulières. Cours de chant et d'ensemble vocal.

M.

Charles Sautelet, Leçons de chant, 74, avenue Kléber.

ORGUE ET HARMONIE

MM.

H. Dallier, organiste de la Madeleine. Leçons de piano, orgue, harmonie, contrepoint, fugue, 7, boulevard Pereire.

Gaston Knosp, harmonie et composition. 3, rue Maître-Albert.

Jean Poueigh, 16, rue Duperré. Leçons d'harmonie et de composition. Orchestration.

PIANO

MM.

Paul-E. Brunold, 3, rue Yvon-Villarceau. Leçons de piano et d'harmonie.

J. Jemain, piano, harmonie, contre-point et fugue, 76, rue de Passy.

J. Joachim Nin, 53, rue des Tennerolles, à Saint-Cloud. Cours et leçons de piano en français et en espagnol.

Ricardo Vinès, 6, rue Troyon, Cours et leçons de piano.

Mmes

Cabre, élève de G. Falkenberg, 41, rue de Seine. Leçons de piano et de solfège.

M. Guilliou, 42, rue de Grenelle. Piano, solfège, accompagnement. Cours d'histoire de la musique avec auditions.

Wanda Landowska, 236, faubourg Saint-Honoré. Leçons et cours de piano.

Rafael R. de Spinola, 47, rue de la Montagne-Sainte-Geneviève.

VIOLONCELLE

M.

Minssart, des Concerts Colonne, 45, rue Rochechouart. Leçons de violoncelle et d'accompagnement.

VIOLON

MM.

Charles Bouvet, officier de l'Instruction publique, 42, avenue de Wagram. Leçons de violon et d'accompagnement.

H. de Bruyne, des Concerts Lamoureux, 29, rue de Maubeuge. Leçons particulières de violon et d'accompagnement.

Claveau, 6, rue des Ursulines. Professeur à la *Schola Cantorum*. Leçons particulières.

Ywan Fliege, Leçons de violon et d'accompagnement, 207, boulevard Saint-Germain.

Pomposi, 75, rue Mozart. Leçons de violon et d'accompagnement.

Henri Schickel, des Concerts Lamoureux, 5, rue d'Enghien. Leçons de violon et d'accompagnement.

CLARINETTE

M.

Stiévenard, des Concerts Lamoureux, 75, rue Blanche. Leçons de clarinette et d'accompagnement.

PROVINCE

LYON

M. A. Guichardon, professeur au Conservatoire. Cours et leçons particulières de violon et d'accompagnement, 24, rue Rabelais.

PAU

M. Paul Maufret, 29, rue Carnot. Leçons de piano et d'harmonie.

ÉCOLE BEETHOVEN

dirigée par Mlle M. Balutet, 80, rue Blanche, à Paris. Cours de piano, solfège, harmonie, pédagogie, préparation aux examens des Ecoles normales.

1re Section : Amateurs ; — 2e Section : Artistes se préparant au professorat du piano (Diplômes) ; — 3e Section : Cours par correspondance.

PUBLICATIONS DE LA SOCIETÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SECTION DE PARIS

PARUS

H. QUITTARD. — *Le Trésor d'Orphée*, par Antoine Francisque, transcrit pour piano à deux mains ; 1 volume in-4° de 100 pages .. .. 5 fr.

J. ECORCHEVILLE. — Actes d'état civil d'artistes musiciens insinués au Châtelet de Paris (1539-1650) ; 1 vol. in-4°.. .. 10 fr.

A. GASTOUE. — Catalogue des mss. de musique byzantine conservés dans les Bibliothèques de France ; 1 vol. in-4°.. .. 20 fr.

P. AUBRY. — Cent motets du XIIIe siècle, tirés du ms. Ed. VI-4 de la Bibliothèque de Bamberg ; 3 vol. in-4°. .. .. 150 fr.

SOUS PRESSE

M. BRENET. — *Les Archives musicales de la Sainte-Chapelle du Palais.* — Un volume in-4° de 200 pages. .. .. 15 fr.

La Sainte-Chapelle du Palais, à Paris, tient entre toutes les maîtrises françaises une des premières places. Fondée par Saint-Louis pour servir de reliquaire à la couronne d'épine et aux fragments de la vraie croix, maintenue pendant toute la durée de la monarchie sous la protection immédiate des rois et sans cesse enrichie par eux de nouveaux dons, elle était pourvue de ressources musicales équivalentes au luxe de son architecture, de son trésor et de ses cérémonies.

Tandis que sa description et son histoire ecclésiastique et administrative ont déjà fait l'objet de travaux considérables, aucune étude spéciale n'a jusqu'ici été tentée relativement à son histoire musicale. Nous nous sommes donc proposé, non pas de traiter ce sujet sous forme de narration littéraire, et en l'envisageant dans ses rapports avec les destinées générales de l'art français, mais simplement de réunir et de coordonner les documents qui s'y rapportent et que nous avons recueillis, soit dans les registres et les liasses des anciennes archives de la Sainte-Chapelle, soit dans les divers manuscrits et imprimés qui peuvent, en une certaine mesure, les compléter.

(*Extrait de la Préface.*)

H. QUITTARD. — *L'œuvre de clavecin de Chambonnières*, d'après l'édition de 1670 et le manuscrit Vm7 1852, de la Bibliothèque Nationale. — Un volume in-4° de 100 pages de musique. .. .. 5 fr.

Jacques Champion de Chambonnières, dont quelques travaux récents ont éclairé la biographie, représente éminemment la musique instrumentale française au milieu du XVIIe siècle. Protecteur des Couperin et chef d'école, il mérite d'être connu autrement que par les chronologies. Son œuvre fut publiée en partie de son vivant en deux volumes aujourd'hui rarissimes et pour ainsi dire introuvables, dont Farrenc, dans son *Trésor des Pianistes*, a réédité quelques pièces. En outre, un volumineux manuscrit de la Bibliothèque Nationale, le Vm7 1852, contient un grand nombre de pièces inédites, encore inconnues des amateurs. La réunion et la publication en notation usuelle de ces collections seront certainement bien accueillies de tous ceux qui s'intéressent à notre art français.

A. PIRRO. — *Les correspondants du Père Mersenne.* — Publication de la correspondance musicale adressée à Mersenne et conservée à la Bibliothèque Nationale. Vol. I, (*J.-B. Doni*). — Un volume in-4° de 200 pages.. .. .. **15** fr.

On a dit que, dans ses ouvrages, Mersenne « le bon larron » n'a fait que nous transmettre ce que ses amis lui avaient appris. Sans accepter complètement ce jugement, il faut cependant reconnaître que Mersenne bien souvent a profité de l'érudition d'autrui ; il ne s'en cache point et nomme fréquemment ceux qui l'ont renseigné. En lisant les lettres de ces collaborateurs du Père Minime, il est intéressant de retrouver ce qu'il emprunte et il est plus intéressant encore de découvrir beaucoup de renseignements qu'il n'a pas utilisés. Dans les trois volumes manuscrits conservés à la Bibliothèque Nationale, dans d'autres recueils encore, au milieu de cette correspondance érudite et savante, on rencontre de nombreuses lettres, où des musiciens comme TITELOUZE, DE COUSU, BOESSET, des curieux et des archéologues comme J.-A. BAN, TRICHET, VILLIERS, DONI, etc... discutent les questions musicales.

Le premier fascicule de cette correspondance contiendra les lettres de J.-B. Doni, qui, épris de la musique des anciens, nous apporte de précieux témoignages sur l'évolution de la musique en Italie au temps de MONTEVERDE, de FRESCOBALDI et de KAPSBERGER. Deux traités français inédits de Doni seront joints à ces lettres.

P. AUBRY. — *Le Chansonnier français de l'Arsenal* (XIIIe siècle), 15 livraisons trimestrielles de 32 planches phototypiques avec la transcription des mélodies en notation moderne. Notices par M. A. Jeanroy, professeur à la Faculté des lettres de Toulouse. La livraison. .. .. **10** fr. (On ne souscrit qu'à l'ensemble de la publication.)

EN PRÉPARATION

L. DE LA LAURENCIE. — *Les Musiciens de la Maison du Roy,* aux XVIIe et XIIIe siècles. (Inventaire musical de la Série O[1] des Archives Nationales.) — Deux volumes de 200 pages chacun.

E. BLOCHET. — *Traité de Musique,* composé par *Sharaf ed-Din Haroun* (XIIIe siècle), d'après le manuscrit orginal de la Bibliothèque Nationale. Traduction et fac-similé du texte arabe. — Un volume in-4° de 100 pages.

H. DE CURZON. — *Correspondance des Directeurs de l'Opéra,* conservée aux Archives Nationales. — Un volume in-4° de 150 pages.

J. ECORCHEVILLE. — *Catalogue du fonds de musique ancienne de la Bibliothèque Nationale* (jusqu'en 1750).

P. AUBRY. — *Le manuscrit de motets de Montpellier.* (Bibliothèque Universitaire, H. 196). Fac-similés et transcriptions, en 8 fascicules.

L. LALOY. — *K'in poù.* Recueil d'airs pour le *k'in* ou luth chinois, transcrits de la tablature.

Le Comité de publication :

P. AUBRY, M. BRENET, L. DAURIAC, J. ECORCHEVILLE, H. EXPERT L. DE LA LAURENCIE, CH. MALHERBE, E. POIRÉE, G. PROD'HOMME, R. ROLLAND, J. TIERSOT.

Adresser les demandes de renseignements et les bulletins de souscription à la SECTION DE PARIS, 6, Chaussée d'Antin, Paris.

BULLETIN FRANÇAIS DE LA

S. I. M.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris)

ANCIEN MERCURE MUSICAL

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS

Le Numéro : 1 franc

ABONNEMENTS { France, *un An*.. .. .. 10 francs
Etranger, *un An*.. .. .. 15 francs

DÉPOSITAIRES DU "MERCURE MUSICAL" ET "S. I. M."

PARIS.

Alleton L., 13, rue Racine.
E. Demets, 2, rue de Louvois.
Flammarion et Vaillant:
Galerie de l'Odéon;
36 *bis*, avenue de l'Opéra.
20, rue des Mathurins.
Baduel, 52, rue des Ecoles.
Baron, 51, rue Saint-Placide.
Boulinier, 19, boulevard Saint-Michel.
Briquet, 34 et 40, boulevard Haussmann.
Mme Chambrey, 26, rue Pigalle.
Floury, 1, boulevard des Capucines.
L. Gruss et Cie, 116, bd. Haussmann.
Lafontaine, 4, rue Rougemont.
Martin, 3, faubourg Saint-Honoré.
Max Eschig, 13, rue Lafitte.
E. Meudt, 55, rue de Vaugirard.
Rey, 8, boulevard des Italiens.
Rouart, 18, boulevard de Strasbourg et 78, rue d'Anjou.
Stock, place du Théâtre-Français.
Kiosque, 213, Grand-Hôtel, boul. des Capucines.
Timotei, 14, rue de Castiglione.
Arencibia, 30, faubourg Poissonnière.
A Orphée, 114, boul. St-Germain.
Roudanez, 9, rue de Médicis.
Laudy, 224, boul. St-Germain.
Touzaa, 16, boul. St-Germain.
Eitel, 8, rue de Richelieu.
Hibruit, 135, boul. St-Michel.
Andrée, 5, quai Voltaire.
Comptoir musical de l'Opéra (Parmentier), 51, boulevard Haussmann.
Sauvaistre, 72, Boulevard Haussmann.
Chartier, 21, rue Saint-Sulpice.

PROVINCE.

Amiens : Lenoir-Bayard, Galerie du Commerce.
Bordeaux: Feret, 15, cours de l'Intendance.
Clermont-Ferrand : Soulacroup - Ligier, 11 *bis*, rue Pascal.
Lille : Français et Cie, 109, boulevard de la Liberté.
Lyon : Janin frères, 10, rue du Président-Carnot.
Mme Béal, 42, rue de l'Hôtel-de-Ville.
Marseille : Carbonell, 56, Allées de Meilhan.
Montpellier : Lapeyrie, 22, rue de la Loge.
Nancy : Dupont-Metzner, 7, rue Gambetta.
Nice : Bellet, 35, boulevard du Bouchage.
Nîmes : Thibaud.
Roubaix : Marcelli, 3, rue du Bois.
Toulouse : Société Martin, 72, rue de la Pomme.
Valence : Dureau.

Rappelons à nos abonnés que toute demande de changement d'adresse doit être accompagnée de 50 cent. pour confection de nouvelles bandes.

SOMMAIRE

GIUSEPPE VERDI, par HENRI ROUJON.

PAUL DUPIN, par ROMAIN ROLLAND.

LES FORQUERAY, par LIONEL DE LA LAURENCIE.

UNE NOTATION NOUVELLE, par JEAN HAUTSTONT.

LE MARIAGE, DE MOUSSORGSKI, par M.-D. CALVOCORESSI.

L'HYGIENE DU VIOLON (*suite*), par LUCIEN GREILSAMER.

GEORGES BIZET, par G. ALLIX.

Le Mois

CONCERT CHEVILLARD, par LOUIS LALOY.

" PELLEAS ET MELISANDE " A MUNICH, par MARCEL MONTANDON.

NECROLOGIE.

SOCIETE INTERNATIONALE DE MUSIQUE.

NOS ÉCHOS.

A L'OPERA, croquis d'album, par G. BILS.

Les directeurs, MM. LALOY et ECORCHEVILLE, reçoivent les mercredis, de 4 h. à 6 heures.

THE WA-WAN PRESS

Newton Center Mass (U. S. A.)

PUBLICATIONS OF MUSIC BASED ON AMERICAN INDIAN THEMES

ARTHUR FARWELL

American Indian Melodies, for Piano Net $ 1.00

The collection comprises ten melodies mostly Omaha : The Approach of the Thunder God, The Old Man's Love Song, Song of the Deathless Voice, Ichibuzzhi, The Mother's Vow, Inketunga's Thunder Song, Song of the Ghost Dance, Song to the Spirit, Song of the Leader, and Choral.

Impressions of the Wa-Wan Ceremony, of the Omahas .. .. $ 1.00

For Piano, comprising eight melodies and an introduction describing the ceremony.

From Mesa and Plain, For Piano .. .. $ 1.00

Indian, Cowboy, and Negro Sketches.

Folk song of the west and south, $ 1.00

Indian, Cowboy, Spanish-American and Negro.

HARVEY WORTHINGTON LOOMIS

Lyrics of the red man, Book 1, For Piano $ 1.00

Based on actual Indian melodies, and containing Music of the Calumet, A Song of Sorrow, Around the Wigwam, The Silent Conqueror and Warrior's Dance.

Lyrics of the red man, Book 2, For Piano $ 1.00

Eight melodies, Prayer to Wakonda, On the War Path, Ripe Corn Dance, Evening at the Lodge, The Chattering Squaw, Scalp Dance, The Thunder God and the Rainbow, The Warrior's Last Word.

CARLOS TROYER

Traditional songs of the Zunis, First Series .. .. $ 1.00

Four Songs, with English and Zuni Text : 1. « Zunian Lullaby »; 2. « Lover's Wooing »; 3. « The Sunrise Call »; 4. « The Coming of Monte-zuma ».

Traditional songs of the Zunis, Second Series .. .. $ 1.00

Two Songs, with English Translation.

SEND FOR COMPLETE CATALOGUE OF OUR PUBLICATIONS TO THE WA-WAN PRESS NEWTON CENTER, MASS (U. S. A.)

DIPLOMES D'HONNEUR ET MÉDAILLES DU MINISTERE DU COMMERCE (Grands Prix 1903)

PIANOS

Émile MENNESSON

Pianos ERARD, PLEYEL, GAVEAU, etc.
perfectionnés, Avec **MOLLIPHONE**

VENTES - ÉCHANGES
LOCATIONS - RÉPARATIONS

Conditions exceptionnelles — Facilités de paiement

DEMANDER LES CATALOGUES

à E. MENNESSON, à Sainte-Cécile, à REIMS

Ajouter 0 fr. 15 pour frais d'envoi

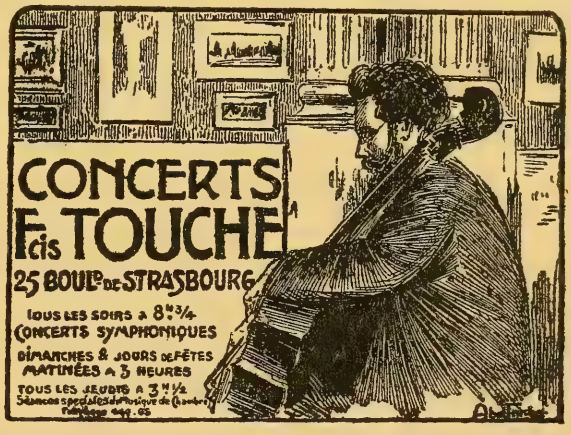
Nous signalons à nos lecteurs la très intéressante publication qu'a éditée notre confrère le COURRIER AUTOMOBILE. La question des automobiles est mise pratiquement à la portée de tous ceux qui roulent ou désirent rouler en voiture à traction mécanique. Cette publication est adressée franco aux intéressés contre envoi de deux francs aux bureaux du COURRIER AUTOMOBILE, 52, RUE SAINT-GEORGES, PARIS, ou contre envoi de la même somme à nos bureaux.

CONCERTS TOUCHE

25 - BOULEVARD DE STRASBOURG - 25

FAUTEUILS : 1.25, 1.75, 2.25

LOCATION SANS AUGMENTATION DE PRIX - TÉLÉP. 444-65



TOUS LES SOIRS, CONCERT SYMPHONIQUE A 8 H. 3/4

LES MARDIS, GRAND CONCERT CLASSIQUE

Les Jeudis en matinée à 3 h. ½ : Musique de Chambre

LES VENDREDIS GRAND CONCERT AVEC ORGUE

DIMANCHES ET FÊTES : MATINÉE A 3 HEURES

Location de la Salle pour Matinées, auditions d'Elèves, etc.

Organisation de Concerts avec le concours de l'Orchestre des CONCERTS TOUCHE

Alberto Bachmann

COMPOSITIONS POUR VIOLON

VIENT DE PARAITRE :

SIMROCK BERLIN

***DEUXIÈME CONCERTO** pour Violon et Piano ou Orchestre .. .. 8 marks*

Prix marqués

Traité complet des gammes. WEILLER, 21, rue de Choiseul, Paris.. 5 fr.
Méthode complète de violon. RICORDI, Paris, 12, rue de Lisbonne 8 »
Le Violon (Lutherie, Œuvres, Biographies). FISCHBACHER, 33, rue de Seine, Paris 7 50

SCHÖTT' SOHNE, ÉDITEURS
Mayence

TD Première Suite (Allegro, Scherzo, Andante, Allegro, Appassionato).
TD Deuxième Suite (Allegro, Sarabande variée, Scherzo, Rhapsodie auvergnate) .. .. 10 mk 50
TD 6 Caprices de Virtuosité.
MF Concertino.. .. .. 3 »
MF Mazurka sentimentale .. .. 2 »
F Sérénade Florentine.
F Berceuse.. .. .. 1 50
F Scènes d'Enfants :
Petit Noël 1 50
Petit Pierrot .. .. » »
La Toupie.. .. .. » »
Patrouille .. .. » »
TD Zortzico, danse espagnole (*va paraître*).. .. .. » »
MF Passepied .. .. » »
MF Andante Religioso .. .. .. » »

SCHOTT FRÈRES, Bruxelles

TD Concerto en *sol mineur*.. .. 7 fr. 50
TD Polonaise .. .. 5 »
F Friska, Csarda .. .. 5 »
F Romances sans paroles. .. .. 5 »
F Chant rustique .. .. 5 »
F Le Chant du Toréador. .. .. 5 »
MF Deux Mélodies .. .. 5 »
TD Rhapsodie Tzigane.. .. .. 7 50

Prix marqués

SIMROCK, Berlin

Paraîtra prochainement :
TD Deuxième Concerto en *la mineur*.. .. .. » »

LEDUC ET BERTRAND
3, Rue de Grammont, Paris

TD La Jota Aragonesa.. .. .. 3 fr. »
MF Serenata Española.. .. .. 2 50
MF Adagio 1 35
MF Capriccio 2 50
MF Fileuse. 2 50
F Minuetto.. .. .. 2 fr. »
MF Mélodie. .. .. 2 »
TD L'Abeille .. .. 2 »
MF Romance 2 50
MF Air. 2 50
F Danse Bretonne 2 50
F Danse Hongroise.. .. .. .. 2 50
TD Mazurka de Concert.. .. .. 2 50
MF Rêve d'Enfant 1 75
F Maciotta.. .. .. 1 75

CRANZ, Bruxelles

TD Cadix, danse espagnole .. .. 2 fr. 50
Cinq Morceaux :
F Souvenir.. .. .. 1 75
F Aubade 1 75
F Danse Bretonne .. .. » »
F Valse mignonne .. .. » »
F Cigne .. .. » »

J. HAMELLE, Paris

D Scherzo diabolique .. .. .. 2 fr. 50
D Elégie .. .. 2 »
MF Chant du Printemps. .. .. 2 »
MF Pavane. .. .. 2 »

GIUSEPPE VERDI[1]

(1813-1901)

PENDANT le carnaval de 1842, on répétait à Milan un opéra nouveau. L'atmosphère de la Scala semblait changée. Tous les ouvriers du théâtre désertaient leur travail pour venir écouter les répétitions. Des murmures d'admiration étonnée interrompaient les chanteurs. *Che fota nova !* (Quelle chose nouvelle !) se disait, en son parler milanais, ce premier public. Le soir de la représentation, le maestro vint, selon sa coutume, s'asseoir à l'orchestre entre une contrebasse et un violoncelle. Dès le finale du premier acte, les applaudissements allèrent le chercher à cette modeste place. La soirée ne fut qu'un long triomphe. Un chœur, surtout, souleva une tempête de bravos. Des Hébreux captifs chantaient la patrie lointaine et la liberté perdue. Dans cette paraphrase du *Super flumina Babylonis*, la mélancolie se faisait menaçante. Un vent d'espérance passa sur la foule. Le lendemain, il n'était question, dans tout Milan, que de *Nabucco*. On se répétait le nom du compositeur, un nom bref, sonore comme un appel aux armes : Verdi ! Un artiste, presque inconnu la veille, entrait brusquement dans la renommée ; le choral de l'indépendance italienne venait de lancer son premier défi.

D'où sortait-elle, cette jeune voix un peu rude, mais si mâle et si franche ? « *Sono un paesano !* » aimait à répondre Verdi, lorsqu'on l'interrogeait sur ses origines. Ses parents

(1) Notice lue dans la séance publique de l'Académie des Beaux-Arts du 7 novembre 1908.

tenaient une auberge à Roncole. Son acte de naissance, daté du 12 octobre 1813, est rédigé en langue française. Le territoire du Taro formait « un de nos départements au delà des Alpes ». Sous la main souveraine de Napoléon, l'Italie du Nord jouissait au moins de la sécurité. Mais voici venir pour elle de dangereux libérateurs. Les armées austro-russes terrorisent les villages. La femme du locandiere de Roncole s'enfuit, épouvantée, en serrant son enfant dans ses bras. L'église du village lui offre un asile. Tandis que le massacre et l'incendie font rage au dehors, la mère éperdue monte jusqu'aux cloches avec son précieux fardeau. Elle attend là que la horde furieuse ait terminé son œuvre de carnage. Son fils est sauvé. Cette fragile vie, qui devait être si forte, devait son salut au clocher natal. Sous l'humble toit de l'église de Roncole, Verdi avait reçu comme un second baptême.

Les *Enfances Verdi* font un touchant poème villageois. Pour cadre, cette nature, solennelle et triste, qui se prosterne au pied de l'Apennin. Une masure, au milieu des chanvres et des maïs : c'est l'osteria, tenue par Carlo Verdi et sa femme. L'enfant grandit dans l'humble auberge. Il est songeur silencieux et docile. Parfois un musicien ambulant fait halte devant la pauvre demeure. Giuseppe quitte aussitôt son travail ou ses jeux ; il écoute, en extase, les sons que le mendiant virtuose tire d'un mauvais violon. Le curé lui fait servir la messe. Un jour de fête, l'enfant de chœur a failli négliger le service divin ; l'orgue lui avait donné trop de distractions. De retour au logis, il supplie son père de lui permettre d'apprendre la musique. Un vieux prêtre du voisinage a justement une épinette à vendre ; on en fait don à l'enfant ravi.

Cette épinette, Verdi la conserva toujours comme une relique et comme un talisman. Elle occupait une place d'honneur dans sa villa de Sant'Agata. Un jour, un des familiers du maître eut la curiosité d'explorer le vieil instrument. Sous un des marteaux du clavier, il découvrit l'inscription suivante : « Par moi, Stefano Cavaletti, furent faits à nouveau et garnis de cuir les sautereaux de cette épinette, à laquelle j'ai adapté une pédale. Et j'ai fait gratuitement ces sautereaux en voyant les bonnes dispositions que montre le jeune Giuseppe Verdi pour apprendre à sonner ledit instrument. » — Qu'était-ce que Stefano Cavaletti ? Une de

ces âmes de candeur comme on en trouve quelquefois au village, et plus souvent dans les contes de fées.

Avec une épinette pareille, comment le protégé de Cavaletti n'aurait-il pas fait des progrès merveilleux ? A onze ans, Verdi était titulaire de l'orgue de Roncole ; il touchait un traitement annuel de trente-six francs sans compter le casuel. Avec la quête qu'il faisait, à son profit, au moment de la récolte du blé, il réalisa des années de cent francs.

Je m'oublierais volontiers, Messieurs, à rappeler un à un les épisodes de cette vaillante et austère enfance. Tout y exhale un parfum salubre ; c'est l'air des champs qui monte à la tête, avec l'odeur des humbles vertus. Le petit villageois de Roncole n'eut que de pauvres gens pour mécènes. C'est d'abord Antonio Barezzi, un distillateur de Busseto chez qui Giuseppe entra comme apprenti. Ce Barezzi jouait habilement du cor, de la clarinette, de la flûte et de l'ophicléide. La Société philharmonique du bourg tenait ses assises dans sa maison. C'est encore le maître de chapelle de la cathédrale, Giovanni Provesi, un peu compositeur et bon technicien. Provesi donna à Verdi les premières leçons de contrepoint. « Tu deviendras un maître », lui prédisait-il. Chez son patron Barezzi, tout parlait de musique à l'apprenti. La demoiselle de la maison, Margherita, possédait même un piano, un vrai piano de facture viennoise. Tous ces braves gens ne songeaient qu'à encourager la vocation de leur jeune ami. Verdi resta, jusqu'à sa seizième année, dans ce chaud milieu de confiance et d'affection. A cet âge, sa résolution est prise; il sera compositeur. Le mont-de-piété de Busseto lui accorde une bourse pour lui permettre de se rendre à Milan. Il part pour la grande ville. N'ayant pu être admis au Conservatoire, il choisit pour professeur le *maestro al cembalo* du théâtre de la Scala. Vincenzo Lavigna prévoit l'avenir de son élève. Il le note ainsi : « Giuseppe est un brave jeune homme, studieux, d'une grande intelligence. Un jour viendra où il me fera grand honneur, ainsi qu'à sa patrie. »

A vingt ans, Verdi est un grand homme au village. Il est maestro communal de Busseto, aux appointements de trois cents lires. Il compose des hymnes, des sérénades, des marches militaires que la banda municipale exécute, chaque dimanche, après les vêpres. Cependant, Margherita Barezzi,

la demoiselle qui possédait un piano viennois, était devenue une belle jeune fille. En chantant ensemble les mélodies des maîtres, les deux jeunes gens s'étaient fiancés. Giuseppe demande et obtient la main de Margherita. Ses apprentissages sont finis. Il va s'établir à Milan avec sa jeune femme. Toutes les hautes ambitions lui sont venues.

Quel tempérament s'était formé à cette école du grand air ? Cette âme ardente, ramassée, volontaire, aspirait passionnément à l'action. Pour les artistes dominateurs, l'action c'est le théâtre. Un vœu guerrier les consacre à cet art de hasard et de défi. Ce maigre jeune homme de vingt-trois ans, aux yeux impérieux, aux lèvres serrées, au visage ravagé par le rêve, a tout en lui d'un combattant. Il ressemble aux soldats des anciennes guerres, durs marcheurs et bons porteurs de fardeaux. Le théâtre est une citadelle qu'il faut prendre de haute lutte. Il monte à l'assaut.

Avec quelle fougue et quelle audace, on le sait ! D'aucuns prétendent qu'on ne le saurait déjà plus. Entendent-ils par là que *Oberto di San Bonifacio,* représenté à Milan le 17 novembre 1839, n'était pas un parfait chef-d'œuvre ? Les spectateurs de la Scala eurent leurs raisons pour admirer cet essai de jeunesse. L'impresario du théâtre offrit à Verdi un traité de quatre mille lires autrichiennes par ouvrage nouveau ; il lui commanda même un opéra bouffe. Mais, en même temps, le deuil entrait dans la modeste maison de la Porta Ticinese. Laissons parler Verdi lui-même : « Mon bambino tombe malade. Les médecins ne parviennent pas à découvrir la cause de son mal, et le pauvret, languissant, s'éteint dans les bras de sa mère, folle de désespoir ! Cela ne suffit pas. Peu de jours après, ma fille tombe malade à son tour, et sa maladie aussi se termine fatalement. Mais ce n'est pas tout encore. Aux premiers jours de juin, ma jeune compagne elle-même est atteinte d'une encéphalite aiguë, et, le 19 juin 1840, un troisième cercueil sort de sa maison. J'étais seul... Seul ! Et, au milieu de ces terribles angoisses, il me fallait écrire un opéra bouffe ! »

Verdi payait sa dette à la douleur. La terrible créancière le soumit cruellement à la loi commune. Mais c'était la seule visite qu'elle devait faire à ce grand heureux. On dirait qu'elle n'osa plus rien réclamer à cet homme, à qui elle avait

tant pris en une seule fois. Verdi faiblit sous le poids de ses chagrins. Son second ouvrage, ce *Giorno di Regno* conçu dans les larmes, réussit médiocrement. Il eut alors cette heure de renoncement qu'ont connue les volontés les mieux trempées. Il jura même de renoncer au théâtre.

Serment d'artiste. Bientôt, après la lecture d'un poème tiré de la Bible, l'inspiration de Verdi se réveillait. J'ai dit le triomphe que remporta *Nabucco*. « *Che fota nova !* » Ce cri des ouvriers de la Scala fut répété par toute l'Italie. Le lendemain de cette soirée victorieuse, un voyageur partait pour Bologne. Il était grave et silencieux ; ses compagnons respectaient sa rêverie. « Ah ! c'est beau ! c'est très beau ! » murmurait-il, en songeant aux mélodies de *Nabucco*. Ce voyageur était Donizetti.

Le nouveau venu arrivait à son heure. La souveraineté de la musique italienne semblait en péril. Bellini venait de mourir. Le suave Sicilien n'avait fait que passer sur la terre du plaisir. Il avait été tout amour. Cette voix, si fragile et si pure, avait dit la cantilène des âmes blessés. Et puis, brusquement, la plainte de Norma s'était évanouie dans la clarté lunaire. Une autre voix, la plus riche de toutes, se condamnait volontairement au silence : Rossini se taisait. Le roi de la scène italienne, — lassitude, orgueil ou caprice ? — avait abdiqué. Il menait au loin la vie nonchalante d'un monarque en exil. Déjà la verve de Donizetti, légère et féconde, trahissait la fatigue. L'opéra, cette création du génie italien, cherchait celui qui viendrait le ranimer et le rajeunir.

Des besoins nouveaux travaillaient les âmes. Ces maîtres d'hier : Bellini, avec sa délicieuse tristesse enfantine ; Rossini, si abondamment joyeux ; Donizetti, insouciant et facile, avaient bercé la génération brisée par les guerres de l'Empire. Ils s'étaient faits les complices charmeurs de cette molle Italie où Stendhal goûtait, en égoïste, la douceur de vivre. Tous trois consentaient au sommeil des volontés. Avec eux la musique italienne s'était appelée joie et indifférence ; après eux, livrée à l'innocente tyrannie des virtuoses, allait-elle se perdre en de vains bruits ? Il fallait à l'Italie « des années quarante » des conseils d'espérance et d'énergie. Chez ses poètes, grondait un stoïcisme désespéré. « O ma patrie ! s'écriait Leopardi, que de blessures ! Quelle pâleur livide !

Pleure, ô mon Italie, reine de beauté ! » C'était du renoncement encore. Tandis que la musique gazouillait comme un oiseau captif, la poésie ne savait que gémir. Une nation qui veut vivre n'a que faire ni des roulades ni des sanglots. La patrie de la musique demandait un chanteur qui lui parlât le langage des forts. Ce chanteur a été Verdi. Il apporta la vérité dramatique à un art qui se mourait de frivolité. Il prêta son verbe violent et clair à une nation qui voulait être bouleversée.

On raconte qu'avant la représentation des *Lombardi*, Verdi alla voir la Frezzolini dans sa loge. « Soyez sans inquiétude, lui dit la belle cantatrice. Je mourrai en scène, s'il le faut, mais nous triompherons ! » La Frezzolini prononçait là, sans le vouloir, une parole historique. Mourir en scène ! C'était, avec toute l'emphase méridionale, dire un adieu solennel à l'art de mensonge et de facilité. La vérité humaine s'emparait victorieusement de ce théâtre dont les virtuoses des vocalises auraient fait une insouciante volière.

A quelles sources le jeune novateur allait-il puiser ses inspirations ? A toutes les grandes créations du génie poétique. Ses excitateurs, c'étaient tantôt le Tasse, tantôt Shakespeare, tantôt Schiller, tantôt le plus glorieux des contemporains, Victor Hugo. Avouons-le, entre les mains de librettistes pressés, certains chefs-d'œuvre subirent de hardies modifications. Ni le Tasse, ni Shakespeare, ni Schiller ne pouvaient se plaindre. Victor Hugo faillit se fâcher ; il comprenait mal qu'une de ses conceptions fût repensée par un autre. Verdi apportait dans ses emprunts autant de témérité que d'innocence. Il estimait que la musique a sur toutes les créatures, qu'elles soient des filles de la réalité ou des filles du rêve, un droit supérieur d'adoption. « Rappelez-vous, disait-il aux librettistes dont il entendait rester le maître ; rappelez-vous que je suis un homme de théâtre. Ce qu'il me faut à moi, ce sont des caractères et des situations. » Et les œuvres succédaient aux œuvres avec une sorte de furie : *Ernani*, *les Deux Foscari*, *Alzira*, *Attila*, *Macbeth*, *I Masnadieri*. « Le temps, dit un proverbe, ne respecte pas ce qui a été fait sans lui. » Peut-être s'est-il vengé trop sévèrement de ces pages rapides. Mais quoi ! un révolutionnaire, c'est toujours quelqu'un d'un peu pressé. Verdi, tout à l'ivresse du combat,

s'emparait du théâtre, à la cavalière. Les purs du dilettantisme crièrent à la barbarie ; l'opéra du *bel canto* leur parut ensauvagé. Ils reprochèrent au musicien véhément qui culbutait leurs habitudes « de manquer de mélodie ». Leurs pères avaient bien traité de « *tedesco* » le Rossini de *Sémiramis !* Mais, en revanche, entre le jeune compositeur et le grand public, quelle fraternité ! A la *Fenice*, c'est la grouillante et tapagause foule vénitienne qui s'entasse dans la salle étroite. Elle sait que la censure autrichienne s'est émue du sujet d'*Ernani*. Elle attend impatiemment le chœur des conspirateurs ; elle le scande de bravos furieux. Un autre soir, c'est Attila qui s'écrie : « L'Italie est à moi. » — « Elle est à nous, *a noi ! a noi !* » répond le public qui se dresse dans un sursaut de révolte. Lorsqu'un des personnages de *Macbeth* prononce le mot de « patrie », l'enthousiasme se change en émeute. Les garnisaires allemands pénètrent dans la salle, pour contenir cette foule qui va être le peuple de Daniel Manin.

Est-ce à dire que Verdi, oublieux du rôle supérieur de l'artiste, se faisait le courtisan des passions populaires ? Il avait trop de fierté pour flatter la foule. Mais ses chants juvéniles vibraient dans un air chargé d'orages. Etait-ce sa faute si, à travers toutes les péripéties du drame éternel, dans tous les aveux de la douleur humaine, dans tous les cris d'amour ou de souffrance, l'Italie cherchait des consolations à son martyre et des raisons pour sa vengeance ? Verdi n'était point le serviteur des circonstances. Il était la voix même, la voix loyale et retentissante d'une patrie qui s'essayait.

A quarante ans, après quinze ouvrages bruyamment acclamés, il était devenu l'idole du public. L'heure allait sonner pour lui des œuvres mieux méditées et des pensées plus hautes. Il avait épuisé le succès. Il était à ce moment solennel des grandes destinées où le succès change de nom et va s'appeler la gloire.

Prenant encore une fois Victor Hugo pour inspirateur, il écrivit *Rigoletto*. Jusqu'alors, chez Verdi, le dramaturge lyrique avait été plus soucieux d'action que de psychologie. On pouvait lui reprocher de tenir moins à la qualité qu'à l'intensité de l'émotion. Cette fois son style s'ennoblissait. C'était encore du drame, du drame avant tout, mais avec la recherche de la vérité des caractères. Le public ne s'y trompa point :

Rigoletto alla aux nues dès le premier soir. Les esprits frivoles s'énamourèrent des cavatines. La tragique beauté du Quatuor obtint des applaudissements plus sévères. On perçut là le son des choses durables. Ce jugement des spectateurs de la *Fenice* est valable encore. Des générations ont passé depuis le 11 mars 1851. Mais, un soir quelconque, que devant n'importe quel public de n'importe quel pays de l'univers viennent s'aligner quatre chanteurs. A la première phrase du ténor, tout le monde a reconnu le Quatuor de *Rigoletto*. Et chacun s'abandonne à la furieuse mêlée de ces quatre âmes. Le même frisson vous reprend tout entier. C'est du crime et de l'innocence, de la vengeance et du pardon ; c'est de la souffrance et de la vie ! C'est un des cris les plus poignants qu'ait poussés au théâtre la passion humaine.

De ces cris-là, Verdi ne cessera plus d'en trouver. Désormais, l'improvisateur heureux devient un des maîtres de l'émotion. Sans doute, des négligences se trahiront encore dans son style. Sa muse démocratique consentira encore à des formules faciles. Mais en chacune de ses œuvres nouvelles quelle puissance de clarté, quelle palpitation ! Après *Rigoletto*, *Le Trouvère*. Cette fois, on ne pouvait reprocher au musicien de prendre des libertés avec un chef-d'œuvre de littérature. Qu'importe ! lorsque la voix du prisonnier s'élève dans la nuit, qui donc s'aviserait de songer au mélodrame obscur et puéril ? Une femme aimante se désespère ; un être jeune, héroïque et tendre adresse à la vie un suprême adieu. Il est, dans la musique dramatique, peu de pages qui se soient imposées pareillement à tous les esprits. Cet hymne d'amour et de deuil a conquis l'admiration du monde entier ; sa beauté ne parvient pas à vieillir.

Peu après, paraissait en France un livre adorable. La *Dame aux Camélias* illustrait pour la seconde fois le nom de Dumas. Le musicien des conflits violents subit à son tour le charme de ce poème du sacrifice. On prête à Rossini un mot doucement malicieux. Les œuvres de Verdi ne lui étaient point inconnues. « C'est, disait-il, en un jour de belle humeur, ce *mousicien* qui a *oune* casque ! » Depuis les *Lombardi*, Verdi n'avait pas quitté son armure de guerre. En prenant pour guide une douce pensée française il se découvrit une sensibilité nouvelle. La *Dame aux Camélias* fut une grande fai-

seuse de miracles. Elle avait désarmé les vieilles morales. Un de ses triomphes fut encore d'attendrir le plus farouche des musiciens dramatiques. Les accents de tendresse, l'opéra italien les avait désappris, depuis que Bellini s'était tu. *La Traviata*, ce n'était point la mélancolie de *Norma*, légendaire et lointaine, mais de la douleur moderne et saignante.

En vérité, les poètes ne sauraient se plaindre des musiciens qui continuent leur pensée. Il est une limite indéfinissable que les plus subtiles littératures ne sauraient franchir. Là finit le royaume du verbe parlé. « Ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante », a écrit un moqueur. Il y a dans cette boutade un blasphème. Ce qui se chante, c'est le mystérieux secret que les mots ne peuvent révéler. Au delà des psychologies les plus pénétrantes, il reste quelque chose d'inachevé et de jamais dit. La musique exprime ce que le simple langage humain ne dit pas. Dumas avait donné à son héroïne le souffle de vie ; Verdi lui arracha ses aveux intimes. Il fallait les deux interprètes, le poète et le musicien, pour obtenir la confession totale de cette âme.

Il était alors, — il est encore, — pour les renommées artistiques les plus hautes, une consécration que Paris seul pouvait conférer. Plus d'une fois Verdi avait été notre hôte. Il n'avait pourtant jamais travaillé pour le public parisien. Le Gouvernement impérial préparait l'Exposition universelle de 1855. La direction de l'Opéra méditait d'imposantes solennités théâtrales. A qui commander un ouvrage pour la fête colossale qui se préparait ? à Auber ? à Halévy ? à Berlioz ? C'eût été au moins légitime. Nous avions déjà, parfois au détriment des nôtres, la coquetterie de l'hospitalité. Le choix des directeurs de l'Opéra se porta sur Verdi ; Scribe, chargé de lui fournir un livret, choisit les *Vêpres siciliennes*. Ce n'était point un sujet essentiellement français ; mais le patriotisme italien nous était cher, quoiqu'il eût fait en des temps très lointains. Cette représentation des *Vêpres siciliennes* fut un événement historique. Toute la colonie italienne de Paris vint y passer la revue de ses forces. Sans avoir jamais fait de politique, Verdi était un des hommes représentatifs du Risorgimento. Depuis *Nabucco*, sa musique conspirait. Son nom servait de formule cabalistique aux conjurés de l'indépendance. Tous les opprimés de l'univers

avaient les yeux tournés vers la France. Les poètes revendiquaient pour notre pays le rôle de champion du droit.

Lève-toi, lève-toi, magnanime Italie !

s'écriait l'un d'eux (1),

La France te viendra, les deux ailes ouvertes,
Par la route de l'aigle et de la liberté !

On sentait, en 1855, que la poésie prédisait juste et que la France allait venir. Elle vint. Entre les deux nations latines se scella la fraternité des armes. Aucune des deux ne l'a oublié. Il y a quelques semaines, un passant visitait, dans le vieux Castello des Visconti et des Sforza, le musée du Risorgimento. Quel merveilleux conservateur de souvenirs est le patriotisme italien ! Tous les ouvriers du grand œuvre, soldats, tribuns, poètes, artistes, ont là leur vitrine. Dans ces reliquaires d'héroïsme la part de la France est largement faite ; les turbans de nos zouaves y voisinent avec les chapeaux emplumés des bersaglieri. Verdi a sa chapelle, où sont rangés tous les témoignages de sa gloire. En se penchant sur ces documents jaunis, on en découvre plus d'un de langue française. Nous est-il permis d'en concevoir quelque orgueil ? Messieurs, ce titre de membre de l'Institut de France, dont vous êtes si jaloux, prenez-le donc, lorsqu'il s'adresse à Verdi, dans son sens le plus généreux et le plus large. En 1864, après les succès d'un *Ballo in maschera* et de la *Forza del Destino*, l'Académie des Beaux-Arts l'appelait à la succession de Meyerbeer. Il prenait place dans notre compagnie en qualité « d'associé étranger ». Ne trouvez-vous pas qu'avec sa froideur administrative, cette qualification a, cette fois, quelque chose d'inexact et d'incomplet ? Il n'était pas un étranger, celui-là ! Nous étions des siens, il était des nôtres. Entre son pays et la France s'était conclu un pacte sacré.

Cette large hospitalité, dont elle est prodigue, la France l'offrit à Verdi une fois de plus. En 1867, nous conviâmes le monde entier à venir contempler le spectacle de ce que nous prenions pour le bonheur. Les souverains de l'Europe étaient nos hôtes. Nous traitâmes Verdi en tête couronnée. L'Opéra monta *Don Carlos* somptueusement. L'œuvre nouvelle était attendue avec une respectueuse curiosité. Elle étonna. Les

(1) Leconte de Lisle : *A l'Italie* (Poèmes barbares).

partisans de l'italianisme accusèrent Verdi de passer à l'ennemi. Ceux-là mêmes qui lui avaient reproché ses rythmes trop faciles, une orchestration trop sommaire, que sais-je encore ? ne lui surent aucun gré d'adopter un style plus sévère. Les passions musicales ont été, de tout temps, ainsi qu'il convient à des passions, d'une superbe injustice. C'est une querelle, qui dure encore, de savoir si l'âpre et spontané génie de Verdi s'est grandi en changeant de méthode. N'attendez point de moi, et pour cause, que j'ose me prononcer dans un pareil débat. Aussi bien, me rappelé-je cette sentence, proférée par mon grand confrère Saint-Saëns : « On ne parle pas musique. » Mais j'ai eu la fantaisie de relire les feuilletons que la critique de 1867 consacra à *Don Carlos*.. Ils m'ont paru désespérément contradictoires. Avec ce qui a été imprimé en toutes les langues du globe, pour ou contre toutes les grandes œuvres, on ferait une sorte de *Corpus* à l'usage des profanes. Ils y prendraient une précieuse leçon de prudence et de modestie. Était-il vrai que Verdi fût tout à coup devenu un autre que lui-même. Revêtir un habit d'emprunt, c'est un tour d'adresse dont sont capables les personnalités banales. Verdi était trop le fils de son territoire pour se déraciner. Mais s'il était de son pays, il était aussi de son temps. Autour de lui, le drame lyrique avait évolué. Son oreille subtile sut percevoir les bruits annonciateurs d'un ordre nouveau. Moins intelligent du mouvement moderne, il aurait pu persister dans son ancienne formule et l'imposer du haut de sa gloire. Moins jaloux de son originalité, il eût pu aller grossir l'armée des imitateurs. Il sut n'être ni un réfractaire, ni un repentant. Il disait finement : « La musique de l'avenir ne me fait pas peur. »

Ne pas avoir peur du perpétuel changement qui bouleverse les idées et les mœurs, ce n'est pas toujours aussi facile qu'on semble le croire. Comment, dans le chaos des choses qui se détruisent, discerner la clarté de celles qui se fondent ? Un grand écrivain contemporain, habile à parer l'antique pyrrhonisme de grâces rajeunissantes, conseille d'user à l'égard des nouveautés les plus troublantes, d'une courtoisie qui a ses dangers. Son héros favori rencontre un jeune poète qui lui dit des vers d'une sonore et impénétrable obscurité. M. Bergeret n'y comprend rien, mais il se contente de sou-

rire, de peur « d'outrager la beauté inconnue ». C'est là assurément une prudente méthode pour s'épargner des repentirs. Le public d'aujourd'hui en use largement. Il accepte que le juste, le vrai et le beau se présentent à lui sous des figures inquiétantes. Quelqu'un a prétendu que cette largeur d'intelligence venait de la fausse honte de « ne pas paraître assez avancé ». Beaucoup de gens ne sont si hardis que parce qu'ils ont peur d'avoir peur. On n'empêchera point les esprits chagrins de se demander — je ne parle que d'art — si le moment ne serait pas venu d'avoir un peu peur... Mais il n'est que temps de revenir à Verdi.

Non, l'auteur de *Don Carlos* n'abdiquait pas ; il évoluait. Son éloquence enflammée s'imposait la loi des grammaires ; sa fougue se disciplinait. Et puis, tout cela dit, il restait passionnément, jalousement italien. Qu'elles vinssent d'Allemagne ou qu'elles vinssent de France, les influences trouvèrent en lui un esprit souple au service d'une imperturbable volonté. Depuis trente ans, le rude paysan lombard labourait son champ. Les semences avaient germé, le ciel avait béni son effort. Voici que le vaillant ouvrier entend parler de méthodes nouvelles ignorées des ancêtres. Il a trop de sagesse pour s'obstiner dans des routines condamnées. Il fait venir les manuels où sont décrits ces procédés modernes, il s'informe, il profite, il progresse. Mais ses pieds restent attachés au champ héréditaire ; il se cramponne à la vieille charrue. « Eh quoi ! lui disent les bonnes gens qui l'ont vu naître, est-il vrai que vous ayez changé ? » — « Regardez-moi, répondit-il ; avec quelques rides et le halo de l'expérience, n'ai-je pas le même visage ? Regardez ma moisson dernière. N'est-ce pas toujours le même blé qui pousse sur le champ natal où je veux mourir ? »

Exemple peut-être unique dans l'histoire de l'art : ce maître illustre acceptait de se refaire une éducation, sans rien renier de son idéal. Cette attitude imposa silence à l'envie elle-même. La renommée de Verdi s'universalisa. De l'autre côté de la Méditerranée régnait le dernier des Pharaons. Le khédive Ismaïl aurait eu l'ambition de recevoir à sa cour le musicien le plus applaudi de l'Europe. Verdi n'alla point chez le Pharaon, mais il consentit à lui faire présent d'un chef-d'œuvre. Depuis plusieurs années, il n'avait rien donné au

théâtre. *Aïda*, représentée au Caire le 24 décembre 1871, le révéla plus jeune, plus poète, plus peintre, plus profond musicien que jamais. Ici, je voudrais laisser la parole à l'un des plus qualifiés parmi les nôtres. Un de nos chers doyens, Reyer, avait fait le voyage du Caire pour entendre l'œuvre nouvelle de Verdi. Les directeurs de nos scènes lyriques — je parle de 1871 — laissaient aux musiciens français beaucoup de loisirs. Le bel écrivain qu'est aussi l'auteur de *Salammbô* n'avait alors que trop d'occasions de littérature. Voilà encore un feuilleton que j'ai eu la curiosité de relire. Celui-là ne m'a point déçu. Rien ne vaut les maîtres pour parler la langue de l'admiration.

Devenu citoyen du monde, Verdi préférait encore à tous les applaudissements ceux de son cher public italien. En livrant *Aïda* à l'Opéra du Caire, il avait stipulé qu'aussitôt après la première représentation, son nouvel ouvrage serait donné à la Scala. La pompe triomphale, cette invention romaine, est restée traditionnelle chez les descendants du peuple romain. Il fait bon d'être un grand homme au pays de l'ovation. Cette soirée du 7 février 1872, eut l'éclat et la solennité d'un sacre. On était loin des jours de deuil où les sombres mélodies du maître excitaient des enthousiasmes défendus. Au bruit des trompettes de la marche de victoire, tout le passé, douloureux et héroïque, se sentit évoqué. Le musicien avait gagné sa cause sur toutes les scènes de l'univers, l'Italie la sienne au théâtre de l'histoire. Les Milanais remirent à Verdi un sceptre enrichi de pierres précieuses qui reposait sur un lit de lauriers. Il dut reparaître trente-deux fois devant la foule. Rien ne parut trop fastueux pour embellir ces noces du génie et de la liberté.

Ces hommages fanatiques, Verdi les recevait avec une simplicité tranquille. Il se sentait l'interprète de sa race, il acceptait docilement et pieusement ce rôle. Au lendemain de la soirée triomphale d'*Aïda*, une illustre voix se tut dans la patrie rendue au bonheur. Manzoni mourait à Milan. Manzoni, c'était toute la mélancolie de l'Italie d'hier, avec sa grâce souffrante et son opiniâtre espérance. Le vétéran avait assez vécu pour assister au triomphe du droit. Verdi était l'ami du grand vieillard. Sa génération avait appris à lire dans le roman des *Fiancés*. Il revendiqua l'honneur

d'embaumer dans l'harmonie cette pure mémoire. Il offrit d'écrire un *Requiem* pour l'anniversaire des funérailles de Manzoni. La municipalité de Milan le remerciait : « Ne me remerciez point ! répondit-il, j'obéis à un besoin du cœur. »

Dans ce *Requiem*, le remueur des foules traita en tragédien le mystère sacré. On lui a reproché d'être resté, sous les voûtes d'un temple, le poète véhément du théâtre. Ce formidable sujet, une messe des morts a sans doute inspiré des accents plus mystiques et plus lointains. Tel qu'il est, le *Requiem* de Verdi demeurera un des cris les plus émouvants qu'ait arrachés à une âme humaine l'effroi du grand secret. Une fois de plus Verdi resta lui-même. Toute son œuvre était une glorification passionnée de la vie. Devant la mort elle-même, ce fut encore la vie qu'il chanta.

Il eût pu croire que sa tâche était terminée. « Je ne dormirai que sous la voûte de pierres », soupira un de ses héros. De cette parole de lassitude et de tristesse il se faisait une devise d'action. Il se laissa de nouveau tenter par Shakespeare. Il écrivit *Otello*. Jadis, en des temps déjà légendaires, Rossini avait prêté au terrible drame sa jeune voix de charmeur heureux. Une cantatrice de génie avait traversé l'Europe, la lyre de Desdémone à la main. Verdi eut l'orgueil de ramasser cette lyre tombée. Il en tira des accents nouveaux. Rossini s'était promené avec sa nonchalance de grand seigneur, autour de la pensée shakespearienne, Verdi voulut la pénétrer. Avec Iago, il se fit démoniaque ; avec Othello lyrique et guerrier, élégiaque et attendri pour Desdémone. Avant l'horreur du dénouement, il s'attarde devant ce bonheur que le sort va briser. Un suave duo d'amour confond un instant les deux âmes victimes et nous oublions qu'elles sont condamnées. Dans l'adieu déchirant que Desdémone adresse à la vie, Verdi se fit charitable et consolateur. Ce fort avait aussi le secret des larmes.

Sa dernière œuvre fut un sourire. Après avoir si souvent fait frémir, il eut cette coquetterie de donner de la joie. Autour de la statue bouffonne de Falstaff il groupa tout un monde gazouillant de commères moqueuses et de jeunes amants. Le créateur de tant de figures tragiques se révélait comme un maître de la gaieté.

C'est un art encore que de savoir porter la gloire. Les

robustes épaules de Verdi supportaient allègrement ce fardeau. On lui proposa un jour de le nommer duc de Busseto. Il refusa en riant. Il eût pu dire comme Mirabeau à ceux qui affectaient de l'appeler Riquetti : « Vous voulez donc dérouter l'Europe ? » La Couronne exigea de lui qu'il se laissât nommer sénateur. Il avait trop d'esprit, et surtout trop de patriotisme, pour refuser. Il siégea seulement le moins possible. Il parlait gaiement de ses rares excursions dans la politique. Cavour l'avait naguère contraint de faire partie d'une des premières assemblées de l'indépendance. Verdi adopta pour exécuter son mandat un procédé des plus simples : « Je ne disais rien, a-t-il raconté ; je regardais le comte de Cavour. Lorsqu'il se levait, je me levais. J'étais sûr ainsi de ne pas me tromper. »

La fortune lui était venue, cette pure richesse de l'artiste à laquelle ne se mêle aucun remords. Il allait comme un prince voyageur, de résidences en résidences. A Milan, son vieux champ de bataille, il campait comme au jour de ses débuts. Les Français qui vinrent applaudir *Otello* le trouvèrent dans une chambre d'hôtel. Ce fut là que Reyer lui parla pour la première fois. Ici, je veux citer textuellement notre confrère :

« Des arbustes verts et des fleurs partout ; le soir, sous le balcon de l'hôtel, de longs vivats et des sérénades. Je rappelai à Verdi que j'avais fait le voyage du Caire pour assister à la première représentation d'*Aïda*. Mais ce qui l'émut véritablement, ce fut de m'entendre chanter, après un dîner tout intime, le grand air de *Nabucco*. Il me complimenta sur ma mémoire, mais il ne me dit rien de ma voix. » L'hiver, Verdi allait chercher le soleil et la lumière sur la rivière de Ligurie. A Gênes, il logeait au Palais Doria, peuplé d'ombres héroïques, Massenet se souvient d'être allé l'y saluer. Le maître lui demanda des nouvelles de la musique française. « Puis, a raconté Massenet ouvrant une des hautes fenêtres du salon, il m'attira sur la terrasse d'où l'on dominait le merveilleux port. Spectacle inoubliable ! Cependant ce qui me reste surtout dans l'esprit de cette vision féerique, c'est le souvenir de Verdi lui-même et de son attitude. Tête nue et droit sous le soleil écrasant, je le verrai toujours me montrant sous nos pieds la ville chatoyante et la mer dorée, d'un geste fier

comme son génie et simple comme sa belle âme d'artiste. Et ce fut comme une évocation d'un des grands doges d'autrefois, étendant sur Gênes sa main de puissance et de bonté. »

A quelques lieues du hameau natal, Verdi s'était construit la demeure de ses rêves. « Quatre murs, écrivait-il, en 1865, à un ami, pour me défendre contre le soleil et les intempéries ; quelques douzaines d'arbres plantés en grande partie par mes mains ; une mare que j'honorerai du titre de lac quand je pourrai avoir de l'eau pour la remplir. » Mais, depuis 1865, la maison et le maître avaient grandi. Autour du château s'étalaient de riches cultures ; des troupeaux de chevaux peuplaient les prairies. Lorsque, coiffé d'un vaste chapeau de paille, le rustique châtelain allait visiter ses fermes, les *contadini* le saluaient familièrement. Les pauvres gens en avaient long à dire sur le seigneur de Sant'Agata. Là Verdi jouissait du meilleur de sa popularité. Sa vie de bataille s'achevait dans une paix virgilienne. Sous les peupliers qu'il avait plantés, il oubliait le théâtre lui-même, cet autre domaine où il était roi. Un jour, le facteur lui apportait une lettre qui venait de France: le directeur de l'Opéra de Paris demandait *Aïda*. « Seigneur ! s'écriait Verdi, dire que même ici, à Sant'Agata, on ne peut pas être tranquille ! » Et après avoir expédié à l'importun une réponse favorable, le maître allait donner, avant l'*Angelus*, un dernier coup d'œil à ses prairies.

C'est ce Verdi satisfait, paisible, d'une majesté souriante d'aïeul, qui s'impose à nos souvenirs. C'est à celui-là que Paris a donné d'inoubliables fêtes. Il participait à nos joies. Il nous fit sa dernière visite lors de la millième de *Mignon*. Il venait apporter à notre Ambroise Thomas son hommage fraternel. Une belle étreinte unit les deux patriarches. C'était un spectacle d'une noblesse infinie que celui de ces deux illustres fronts couronnés par l'âge. Ambroise Thomas nous quitta le premier ; Verdi s'associa alors de toute son âme à notre deuil. — Le 27 janvier 1901 on apprit à Milan que « le grand Verdi » venait de mourir. Toute l'immense cité se voila. On ouvrit le pli qui renfermait ses dernières volontés. « Mes funérailles seront très simples ; je ne désire aucun honneur. Deux cierges, deux prêtres et une croix suffiront. » On lui obéit tout d'abord ; sans fleurs, sans pompes, sans musique, Verdi fut enseveli par un matin d'hiver.

Il pouvait, lui, se refuser des honneurs funèbres. Mais l'Italie eût cru se manquer à elle-même en se séparant d'un tel fils sans magnificence. Le testament de Verdi avait fait généreusement la part des pauvres. L'ancien admirateur du violoniste ambulant de Roncole partageait sa fortune avec les vieux musiciens. Un mois après sa mort, tout un peuple l'alla conduire sous les voûtes du palais qu'il avait élevé à la charité. Le génie latin se complaît aux funérailles héroïques. Milan donna ce jour-là un spectacle grandiose. L'armée faisait cortège au Tyrtée de l'indépendance. Le chœur de *Nabucco*, plaintif et guerrier, salua la levée du corps. On coucha Verdi sous la crypte d'une chapelle somptueuse. C'est là qu'il dort, ayant magnifiquement mérité le repos.

Mes chers amis, qui serez demain au pays de l'enthousiasme, laissez-nous vous recommander ce pèlerinage. Au retour, pourquoi ne reliriez-vous pas ensemble quelques lignes du testament de Verdi ? Il a légué aux jeunes musiciens des conseils que tous les autres artistes peuvent méditer. Il leur ordonne de « se livrer à la fugue d'une manière constante ». Il leur prescrit d'étudier les maîtres ; il ne leur défend pas d'aimer les nouveautés. Tout au plus les met-il paternellement en méfiance contre les séductions de l'accord de la septième diminuée. « Et maintenant, dit-il, pour conclure, mettez une main sur votre cœur ! »

Grande parole, messieurs ! Oui, mettez la main sur votre cœur. Là est le secret de créer ; là aussi, le secret de comprendre. Soyez les fils de votre époque, sans blasphémer les religions d'autrefois. Dans votre course vers l'avenir, sachez quelquefois vous retourner du côté de la route ancienne.

« La musique est un art fugitif disait Rossini ; ce qu'admirait une génération une autre le dénigre. » Soit ! mais il est bon de se rappeler la parabole des deux fossoyeurs. Ils étaient chargés d'enterrer les morts après une bataille. L'un d'eux procédait à sa funèbre besogne avec un zèle rapide. L'autre tenait à s'assurer si dans ces corps inertes ne palpitait pas encore un souffle de vie. « Bah ! lui disait son compagnon si on les écoutait, aucun d'eux ne serait mort ».

Cependant le bon fossoyeur sauvait des vivants de la sépulture. Beaucoup de gens ressemblent au fossoyeur trop zélé.

On enterre aujourd'hui un peu hâtivement les gloires d'hier. Comment Verdi échapperait-il à la loi d'injustice ? Il a parlé puissamment le langage de la passion, et voici que les fortes passions choquent la délicatesse des raffinés. Cette santé si riche, si débordante, cette santé — comment dirai je ? — un peu rouge, semble vulgaire aux amateurs de chloroses. Se croire et se dire malade est devenu une élégance. On voudrait condamner l'œuvre de Verdi à la mort sous prétexte qu'elle dégage trop de vie. Ah ! fossoyeurs ! vous êtes bien pressés ! Ce n'est pas à vous seuls qu'est remise la destinée du génie. Il est aussi le bien de tout le monde. Par bonheur, la mémoire populaire a d'admirables fidélités. Le septuor d'*Ernani*, le quatuor de *Rigoletto*, le miserere du *Trovatore*, la cantilène de Violetta mourante, ces grands cris humains retentissent encore. Ils trouveront toujours un écho fidèle au plus profond des cœurs. Dût-elle, un jour, n'avoir plus pour interprètes que d'humbles passants, la voix de Verdi ne saurait mourir. Il ne dédaignait pas d'entendre sa pensée redite par les simples. Un témoin de sa vieillesse se promenait un soir avec lui dans la campagne de Sant'Agata. Il faisait une belle nuit transparente. Tout à coup, au milieu du silence, résonna un chœur à l'unisson ; c'étaient les paysans de Busseto qui entonnaient l'*Hymne à la soif* des *Lombardi*. Profondément ému, le maître écoutait sa jeunesse chanter dans ces voix naïves. « Au moins, s'écria-t-il gaiement, voilà des choristes qui ne m'auront pas fait enrager aux répétitions ! » Il tomba ensuite dans une longue rêverie. Verdi était le fils d'une race fertile en philosophes clairvoyants. Prévoyait-il que les plus sûrs défenseurs de son génie seraient les bonnes gens qui aiment la musique d'un amour candide ? Demeurer, malgré les théories, malgré les esthétiques, malgré la mode, un des confidents de l'humanité, est-il une meilleure part ? Nous pouvons être sans inquiétude sur l'immortalité du bon vaillant maître. Elle a l'âme du peuple pour gardienne. Verdi a légué au souvenir universel des chants nécessaires à la joie du monde.

HENRI ROUJON

Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

PAUL DUPIN

Le cas de Paul Dupin est un des plus étonnants qu'on puisse rencontrer dans l'histoire de la musique, qui abonde pourtant en récits de vocations et d'infortunes merveilleuses. Trouver en plein Paris d'aujourd'hui un musicien de race, qui n'a jamais entendu, qui n'a jamais pu entendre une symphonie de Beethoven, qui n'a jamais pu aller au concert, qui n'a, pour ainsi dire, jamais pu apprendre la musique qu'en prenant sur le temps de ses repas pour lire dans des bibliothèques les partitions des maîtres, qui n'a jamais pu composer de musique qu'en prenant sur son sommeil une partie de ses nuits, — on a peine à le croire, on se refuse à croire un tel supplice possible. Et pourtant, ce supplice a duré vingt ans ; il finit à peine ; il n'est pas encore tout à fait fini. Actuellement, ce musicien passe encore ses journées, du matin au soir, dans un service absorbant de chemins de fer.

Il n'en a pas moins trouvé dans ses veilles le temps d'écrire un opéra, de la musique de scène, des *lieder*, des pièces pour piano, des quatuors à cordes.

On se doute que des œuvres composées dans de telles conditions doivent souffrir de bien des manques, offrir bien des défauts ; le malheureux, séparé du monde musical de son temps, s'est épuisé souvent à redécouvrir pour lui, dans sa solitude, avec beaucoup d'efforts, ce que d'autres avaient découvert sans grand'peine, avant lui. Mais il y a là des trouvailles, une force, un style, une âme personnelle ; et il

est admirable qu'un homme réduit à ses seuls moyens ait pu ainsi se créer une langue aussi juste et aussi pénétrante. Il ne l'est pas moins qu'au milieu d'agitations et de soucis perpétuels il ait pu retrouver d'instinct quelque chose de l'esprit classique, ce sens de l'équilibre et des justes proportions, qui fait de telle de ses pièces une œuvre presque achevée. Il fallait qu'il fût vraiment de cette lignée classique ; il fallait qu'il portât en lui un peu de leur génie et de leur sang. — Par son hérédité, en effet, il se rattache à eux.

Né à Roubaix, en 1865, il était par sa mère, le descendant de quatre générations de maîtres de chapelle allemands, les Schmidt de Buckeburg, en Westphalie. Son père, Breton, était venu de Rennes tenter la fortune au pays des tissus. Mais c'était un rêveur, poète, un peu mystique, qui n'était pas doué pour les affaires ; il travaillait beaucoup, sans profit appréciable, soutenant à la fois la charge de deux maisons, l'une à Paris, l'autre à Roubaix : si bien qu'à 47 ans, il tomba paralytique et traîna jusqu'à sa mort, en 1873, une existence douloureuse, dont les souffrances étaient toujours dominées par le souci qu'il avait de les cacher aux siens. La mère resta veuve, avec trois fils. Deux étaient déjà morts. Avec une admirable énergie, elle fit face aux difficultés de la situation où elle se trouvait. Elève de Fétis, de Michelot, de Mme Pleyel, et surtout de son père Carl Schmidt, elle avait obtenu, en 1848, le premier prix de piano au Conservatoire de Bruxelles : elle donna des leçons de musique, à Roubaix.

Par une bizarrerie de nature, qui n'est pas rare dans les vies des musiciens, Paul Dupin, dans son enfance, se montra rebelle à tout enseignement musical. Sans doute, se buta-t-il à ce que les commencements ont d'ingrat et d'irritant ; et ceux qui l'entouraient, malgré leur affection, ne surent pas comprendre ce qui se passait dans cette petite âme d'enfant, orgueilleuse, incertaine, et obstinée, que la musique bouleversait en secret, et qui se révoltait contre ceux qui voulaient la lui apprendre. Un accident assez grave vint d'ailleurs

affoler cette sensibilité d'enfant, déjà frémissante, et risqua de la briser.

Trois ans avant la mort de son père, pendant la guerre de 70, aux Sœurs Grises de Roubaix, où il apprenait à lire, il s'endormit un jour en faisant de la charpie pour les blessés. Un de ses petits camarades s'amusa à lui enfoncer dans les oreilles des tampons de coton. On ne put extraire le bout. Il en résulta de cruelles souffrances d'oreilles, qui allèrent en s'exaspérant jusqu'à l'âge de quatorze ans. A douze ans, il était sourd. Cette infirmité eut une influence profonde sur son caractère ; elle l'isola du reste du monde ; cet enfant fut, pendant des années, muré en lui-même, avec, pour seules compagnes, la musique et la douleur, si étroitement unies qu'elles se confondaient ensemble : car à ses maux d'oreilles s'étaient associées des hallucinations musicales, que rythmaient les coups affolants du sang, battant contre le tympan.

— « Cette musique était pour moi, raconte-t-il, tout un monde asservi à un tyran surnaturel. Ah ! les hallucinations de ces nuits, ces heures interminables où chaque coup du terrible métronome, comme un lourd balancier, résonnait affreusement dans ma tête endolorie de fièvre ! Comme je les ai peuplées de foules immenses, — pompeuses masses chorales et orchestrales, avec lesquelles toujours je me retrouvais, revoyant les mêmes visages heureux, qui chantaient une musique qui me consolait... »

Ou bien, c'était en pension : les petites chambres étaient séparées par des cloisons de bois, contre lesquelles, la nuit, plusieurs fois, il arriva à l'enfant de tomber bruyamment, au risque de se casser le cou, tandis que debout sur son lit, à moitié endormi, claquant des dents de froid et de fièvre, et scandant de souffles bruyants la musique qui l'envahissait des pieds à la tête, il voulait figurer à lui tout seul de grandes marches triomphales, aux sonneries puissantes de trompettes innombrables...

De douloureuses opérations, faites à Gand, lui rendirent l'ouïe, et le soulagèrent de son mal. Mais l'empreinte avait été trop forte pour s'effacer tout à fait ; et il se trouvait avoir acquis non seulement des habitudes morales d'isolement mystique et violent, mais même, si l'on peut dire, des habitudes musicales, — cet éternel et puissant bourdonnement

des cloches intérieures, menées par un rythme implacable.

Très religieux alors, très respectueux de l'autorité familiale, malgré ses emportements et sa force athlétique et téméraire, qui faillit le faire tuer maintes fois dans ses jeux, victime de graves accidents, ce rude petit Flamand n'osa pas affirmer, contre la volonté des siens, sa vocation musicale, — peut-être par une pudeur sauvage de livrer le secret de sa vie intérieure. A dix-sept ans, au sortir de l'Institut de Melle, en Belgique, il se laissa mettre par son frère aîné, de douze ans plus âgé, aux Arts et Métiers de Tournai. Il y connut les terreurs des bruyantes et menaçantes machines, ces odeurs d'huile, ces poussières de fonte limée, ces mains sales, ces doigts saignants sous les coups de marteaux, dus à sa maladresse ou à sa distraction. — « C'est un miracle, dit-il, si je n'ai pas été vingt fois broyé sous les volants, ou criblé d'éclats de fer, ou happé par l'engrenage d'un de ces monstres, qui agitaient leurs tentacules, pour s'accrocher à mes habits de travail... »

Enfin, lorsqu'en 1886, après des mois, des années d'angoisses, d'insomnies, de cauchemars de musique, il fut évident pour lui que la maladie musicale était incurable, et qu'il fallait y céder, ou bien devenir fou, — il se trouvait faire partie de la direction de l'usine Meura à Tournai. Il y était aimé, il y réussissait ; tout marchait à souhait pour lui. — Il laissa tout.

A vingt-deux ans, ne sachant encore rien de la musique, ignorant jusqu'à ses clefs, il vint, sans un sou, à Paris. Il vit Marmontel, qui, plein d'estime pour le talent de la mère de Paul Dupin, se montra bon pour lui, et le recommanda à Delaborde, qui le recommanda à Th. Dubois, qui le trouva trop âgé pour apprendre utilement. Il vit aussi Pugno, qui l'envoya chez Emile Durand. Celui-ci consentit à essayer. Au bout de trois mois, Dupin en était à l'harmonie à quatre parties ; mais Durand, consciencieux, prétendait le maintenir dans l'étude du solfège, au désespoir de son élève, qui, bouillant d'impatience, le conjurait « d'attaquer la musique à 5, 6, 7, 10, 40 parties, le plus de parties possible... »

En 1888, Dupin, âgé de vingt-trois ans, alla pour la première fois au théâtre. C'était à Bruxelles : on jouait la *Walküre*. Ce fut un coup de tonnerre. Il revint à Paris, délirant. Sur ce, Durand lui dit que Wagner était « la négation de la musique », dont Rossini était « le chapiteau. ». Il rompit. Ce fut fini de ses études régulières ; il n'eut plus jamais de maître : tout ce qu'il apprit depuis, en musique, ce fut aux bibliothèques.

Il avait aussi rompu avec les siens, qui le traitaient de fou, et posaient aux secours qu'ils étaient en mesure de lui donner des conditions que son indépendance ne pouvait accepter. Par là-dessus, il s'était marié, presque mourant (1), en 1889 ; et en 1893, il eut une petite fille.

Alors, ce fut la misère et la chasse enragée au pain quotidien. Il fit tous les métiers : copies, transpositions, mises au point de travaux pédagogiques, traités de mandoline, rédactions en surnumérariat pour administrations, retouches de photographies, adresses et démarches pour revues et journaux, travaux pour des musiciens amateurs qui lui faisaient copier leurs inepties, y ajouter un commencement et une fin, et écrire l'accompagnement. Le malheureux homme en mourait de honte. Il en souffre encore, aujourd'hui.

— « Ah ! que ma fierté m'a fait mal ! » dit-il, quand il raconte ces choses.

Il finit par dépérir tout à fait, épuisé par les privations, les humiliations, les chagrins de toute sorte ; et, de 1893 à 1895, il fut en proie à une grave maladie nerveuse. Tout l'avait abandonné : sa famille, sa santé, tout espoir; seule, la musique lui restait, par bonheur, obstinément fidèle. De cette époque datent quelques-unes de ses plus belles mélodies.

— « Je ne puis voir sans émotion, dit-il, certaines de ces pages ; car lorsque je les écrivis, il y avait des jours où j'étais décidé à mettre fin à mes souffrances... Oui, plusieurs fois, j'ai voulu déserter : telle était ma lassitude de vivre, en ces deux années surtout, telle était ma révolte contre l'absurdité de mon destin, qui m'imposait un but que mes forces

(1) Atteint depuis l'avant-veille d'une pleuro-pneumonie, qu'il s'obstinait à ne pas soigner, il fut pris d'étouffement, le jour même du mariage, resta huit jours entre la vie et la mort, et trois mois gravement malade.

ne semblaient plus capables d'atteindre... j'en étais devenu assez lâche, assez misérable pour oublier que j'avais une petite fille, qui vainement ensuite m'aurait tendu les bras... Oh ! comme je vous aime, pages, dont nul ne sentira comme moi la souffrance cachée,... comme je vous aime, pour m'avoir sauvé de moi-même, pour avoir exalté ma foi jusqu'au délire ! »

Depuis 1894, on lui avait trouvé un emploi à la Compagnie des chemins de fer de l'Ouest, comme comptable au magasin central de la traction, puis comme aide-comptable du contre-maître des voitures. Quand il était entré à la Compagnie, c'était avec le ferme espoir de ne faire qu'y passer. Mais de semaine en semaine, d'année en année, la chaîne s'alourdit et se resserra sur lui : il fallait vivre, il fallait faire vivre ceux qu'il aimait. Il s'entêtait du moins à ne pas abandonner, un seul jour, la musique : s'il l'eût fait, il fût mort. Il profitait des moindres instants pour noter les pensées musicales, qui ne cessaient de le travailler, qui lui donnaient une fièvre perpétuelle. Tous les moyens, tous les refuges lui étaient bons. En 1895, envoyé en disgrâce à Rennes, où il était chargé, comme teneur d'attachement, « pointeau », à 120 francs par mois, de visiter chaque jour vingt-six bâtiments, où étaient répartis les 500 ouvriers de l'immense usine : selliers, peintres, charrons, vernisseurs, ébénistes, menuisiers, serruriers, plombiers, tôliers, chaudronniers, matelassiers, vitriers, forgerons, zingueurs, modeleurs, ajusteurs, coupeurs, tourneurs, étoupeurs, distributeurs, etc..., dont il devait pointer le temps de travail « à la tâche » et « à la journée », — il lui arriva plus d'une fois de se réfugier cinq minutes sous une chaudière de locomotion, pour y continuer un thème qui le hantait, ou pour le noter enfin. Chaque jour, il rejoignait en courant cette cachette ; et là, sous la lumière, et parfois sous la pluie, qui entrait par la trouée de la baie, où s'ajuste le dôme de la machine, accroupi péniblement, il dépliait comme il pouvait son papier, et, trempant sa plume dans un des deux petits encriers retenus par une boutonnière à gauche de sa vareuse de travail, il s'enivrait de la musique, qui sortait de sa pensée, si longtemps comprimée. Détail touchant : les ouvriers, dont il s'était fait aimer et respecter, — (au point que, quand il dut partir, ces braves gens lui offrirent un bureau souscrit

par eux), — les ouvriers, qui comprenaient, mieux que leurs patrons, les souffrances de Dupin, et qui en avaient pitié, faisaient le guet, tandis qu'il écrivait, et, de loin, lui signalaient l'arrivée du chef. Dénoncé à la fin, il inventa d'autres systèmes : il s'intéressait outre mesure à la santé de l'un ou l'autre planton préposé aux portillons de l'enclos des ateliers ; et, tout en lui parlant, appuyé sur le guichet, il notait sa musique. Ou bien, c'était dans le croisement des voies, entre les bâtiments de l'usine ; dans les « guignols » vitrés des contremaîtres; dans les annexes de la sellerie ou du vernissage, faites d'anciens wagons, veufs de leurs roues, qui étaient établis en contrebas du chemin de ronde, au-dessous de l'interminable palissade de clôture. — Mais il lui arrivait souvent aussi, au lieu d'écrire, de pleurer...

Ce n'était pas seulement sa musique qui le signalait aux petites vexations de ses chefs, mais son indépendance de caractère et l'affection même que lui témoignaient les ouvriers dont il prenait la défense. Il était surtout en butte aux persécutions de certains contremaîtres, qui s'acharnaient contre lui, avec cette méchanceté spéciale qu'inspire l'artiste, le déclassé, aux chiens de garde humains.

Chaque matin, il lui fallait se trouver aux ateliers, dès six heures. Le sifflet de l'usine se faisait entendre, à plusieurs kilomètres à la ronde. Cette note de flûte géante, qui suivait de près l'Angelus, causait à l'avance à Dupin une véritable terreur. L'attente de la minute, où elle allait passer, le tenait éveillé, même quand il s'était couché tout habillé, deux heures seulement auparavant. Il tremblait d'arriver en retard. Sa lanterne attachée au bout de son parapluie, dans les nuits pluvieuses d'hiver, engoncé dans des sous-vêtements, dont le nombre tâchait de remplacer le pardessus qui lui manquait, il courait, risquant vingt fois de tomber dans une fondrière. La bise cinglait son visage ; il arrachait avec peine ses galoches de bois, qui s'incrustaient à chaque pas dans la boue. Il courait, il courait ; il se heurtait à la porte du magasin, où se trouvait le livre de présence, qu'il lui fallait signer. Le préposé aux signatures le regardait venir, et, quand il était à un mètre de distance et faisait déjà le geste de prendre la plume, fermait violemment le livre, en lui mettant sous le nez sa montre, qui marquait une minute de retard. Le

misérable, au besoin, s'amusait à avancer sa montre, d'un coup de pouce, pour prendre Dupin en faute. Il finit d'ailleurs par être saisi sur le fait, et puni. Mais cette lâche persécution fit tomber souvent Dupin dans de tels accès de désespoir qu'à cette époque encore, il fut plus d'une fois sur le point de se suicider. Il se souvient toujours d'un sentier qui croisait sa route, à l'angle d'une petite chapelle, — un sentier qui conduisait à une mare profonde qui l'attirait, et où tous ses maux se seraient engloutis. Tout récemment, il la revoyait, en lisant le *Crépuscule* de Rollinat, qu'il vient de mettre en musique : c'est elle que sa musique évoque, et lui, auprès.

Dans ces tristes années, jamais le son d'un instrument ne venait frapper ses oreilles, sauf quelque accordéon d'ivrogne, ou quelque cornet à piston rouillé.

— « Et pourtant, dit-il, dois-je maudire ces années ? Je leur dois des heures sublimes, quand — (deux samedis sur trois, pour le moins), — rentré malade au logis, à bout de force et de volonté, je m'alitais jusqu'au lundi matin, brûlé de fièvre, tenaillé par les névralgies ; je considérais de mon lit la campagne si calme, la grande plaine où paissaient douze ou quinze petites vaches bretonnes, tandis qu'au loin se mêlaient au bruit des feuilles les harmoniques des cloches de la cathédrale. Alors, j'avais le cœur et la tête pleins de musique, et j'écrivais, avec la sensation de fraîcheur passant sur mes souffrances, que doit éprouver le voyageur se reposant près d'une source... Je leur dois, à ces années, de ne plus considérer comme un malheur les maux physiques, et de ne m'alarmer que des minutes, des jours, des mois, où défense m'est faite par la vie contraire d'écrire de la musique. Je leur dois enfin d'avoir pris l'habitude de penser beaucoup avant d'écrire, et de noter très vite, n'importe où, par exemple dans le train que je prends quatre fois par jour pour me rendre au bureau. J'y ai composé sur quatre à cinq cents feuilles volantes presque toute ma partition de *Marcelle*... — Et puis, ajoute-t-il, au moins là où j'étais, dans mon usine, je me sentais à l'abri des hommes de loi, qui plusieurs fois à Paris étaient venus pour jeter mes meubles aux quatre vents des enchères après saisie. »

Vint un moment, où ce misérable abri même lui man-

qua. Aux diverses causes de défaveur que lui valaient auprès des chefs sa musique et sa fierté de caractère, se joignirent des causes politiques : — (c'était alors l'affaire Dreyfus). En 1899, il retomba au rang d'aide de contremaître (employé d'atelier) aux usines de Levallois. Il donna sa démission. Et cette fois, c'eût été la fin, si des amis dévoués ne lui étaient venus en aide, et ne l'avaient fait réintégrer au service central de la traction, d'où il fut versé, avec tout son bureau, en 1901, au service central de l'Exploitation, non toutefois sans qu'il eût passé huit mois au bureau de ville de la rue du Perche, où, de 7 heures du matin à 8 heures ½ du soir, il grattait des expéditions, dans un magasin où les camionneurs entraient ivres, faisant claquer leur fouet. Ils étaient trois dans un « guignol » en verre. Juste la place pour s'asseoir. Un bec de gaz tout contre la tête. Un soir, il s'évanouit.

Dans ces dernières années, sa situation s'était un peu adoucie, grâce à un homme de cœur, M. Charles Leconte, un de ses chefs, qui s'intéressa à lui, et lui procura quelques congés qui lui permirent de refaire un peu sa santé et de se livrer à sa chère musique. Toutefois, encore maintenant, il continue d'être pris, tout le jour, aux bureaux de la Compagnie de l'Ouest ; et il a moins de temps que jamais pour son art.

Au milieu de toutes ses misères, dont il ne m'est permis de dire qu'une faible partie, — et peut-être pas les plus douloureuses, — l'amitié du moins ne lui manqua jamais. Ce m'est un devoir très doux de rappeler les noms des hommes excellents, dont l'affection et l'appui l'aidèrent à vivre : un vieil employé belge, M. Edouard Van de Weghe, qui fut pour lui comme un père, auprès de qui il allait se réfugier, quand la mesure du chagrin était trop pleine ; — un riche industriel de Roubaix, M. Félix Vanoutryve, qui le soutint généreusement, et le sauva de la ruine totale, alors que tout venait d'être saisi chez lui, qu'il n'avait plus un morceau de pain, aucune aide de qui que ce fût, et qu'il luttait en désespéré pour la vie de son enfant qui venait de naître ; — surtout Eugène Hollande, le poète de *Beauté* et de *La Cité Future*, un des caractères les plus nobles, une des âmes les plus loyales et les plus intrépides, un homme dont je suis fier, à mon tour, d'être devenu l'ami. Son amitié pour Dupin fut de celles qui légitiment les beaux vers d'Hoelderlin :

Getrost! Es ist der Schmerzen werth dies Leben,
So lang uns Armen Gottes Sonne scheint
Und Bilder bessrer Zeit um unsre Seelen schweben,
Und ach! mit uns ein treues Auge weint...

C'est à lui que Dupin dut, en des heures d'angoisse, de ne pas succomber. A lui et à sa fille, maintenant âgée de quinze ans, et en qui il a la joie de voir revivre son amour de la musique. Ces pures affections et la sainte musique ont sauvé son cœur de l'amertume et du pessimisme, où sombrent trop souvent la plupart de ceux qui ont été si durement et constamment éprouvés. Après m'avoir raconté toute sa pénible vie, cet homme resté si jeune de cœur, et d'énergie si intacte, avait ce cri touchant :

— « Ah ! mon ami, que la vie est belle, qu'elle paraît bonne, quand on a bien souffert ! On n'en aime que mieux le monde... et la musique... »

Une telle vie, marquée selon moi du sceau de génie, n'a pas encore donné en art toute sa mesure. Elle a eu trop à dépenser de soi en luttes quotidiennes, elle a été trop tourmentée, trop continuellement tourmentée. La création parfaite veut des années d'études et, au moins, des périodes de calme et d'équilibre, où toutes les forces de l'âme se concentrent dans la réalisation du rêve intérieur. Dupin n'a jamais pu qu'arracher quelques minutes, de ci de là, à un labeur acharné et stupide, qui use l'âme et le corps ; il n'a jamais pu penser et écrire sa musique qu'en courant, dans une atmosphère hostile, sans se retremper jamais dans la force et la beauté contagieuses, qui se dégagent des chefs-d'œuvre du passé. Il sait mal se juger lui-même ; il ne distingue guère en lui le bon du médiocre : car tout a pour lui une égale valeur de vie, tout a été pour lui l'expression fidèle d'une heure de sa vie. Il a été trop seul. Il a grand besoin de se mêler à l'âme des autres et à la musique de l'heure vivante. Pour être juste avec lui, il faut songer à la prison morale, où il a été muré vingt ans. Son œuvre porte la marque de ces

habitudes de penser et de parler seul. Son écriture est un peu lourde; il a une forme de pensée, que j'appellerai flamande, par épais es colonnes harmoniques, qui se meuvent tout d'une pièce, et entre lesquelles l'air circule mal. Il sait peu développer, et ne s'en soucie pas ; il a des idées persistantes, des sortes d'idées fixes, qui s'imposent et se répètent avec obstination. La forme du canon, avec sa puissante monotonie, lui est chère ; il ne serait pas loin de considérer, comme ses ancêtres flamands du XVe siècle, un canon de 36 parties comme le triomphe de l'art. Son idéal musical a plus de force que de liberté. Son style est d'ailleurs souvent rude, âpre, incorrect sciemment. Mais il sent fortement, avec une sincérité absolue, dont l'écueil est souvent une emphase naïve ; et il a l'instinct de l'ordre et de la clarté, des architectures solides, aux proportions parfois un peu trop symétriques. Ce qui me semble le meilleur et le plus caractéristique de sa personnalité, ce sont, dans sa pensée, des alternatives de calme un peu morne et d'emportements furieux, — de grandes nappes dormantes sur une âme immobile et frémissante, et des poussées de joie et de violence populaire, un souffle de kermesses.

Quand je le vis, pour la première fois, il y a deux ans, il m'apporta une partition de drame lyrique, dont il avait fait le livret, écrit la musique, et dessiné le frontispice : c'était une pièce moderne, en 3 actes et 4 tableaux, intitulée *Marcelle* ; l'action se passait en Bretagne, et le sujet était l'amour d'un artiste, d'un citadin, pour une paysanne, qui, non sans quelque regret mélancolique, lui préfère fort sagement le paysan, dont elle est la promise. Je ne puis dire que l'œuvre m'ait plu : le poème était d'une extrême naïveté, et la couleur générale de la pièce me rappelait un peu celle des pièces de Gustave Charpentier, que je n'aime guère. Mais c'était de la musique saine, robuste, bien construite, se tenant solidement sur les jambes ; et certaines scènes de rude joie populaire avaient un accent, une fougue, qu'on ne trouve pas dans notre musique française d'aujourd'hui. — Je lus aussi la musique de scène (prélude, chœurs, chants, marche funèbre), que Dupin avait écrite pour un drame en cinq actes d'Eugène Hollande : *Helgé*. Il y a là d'assez belles pages; mais Dupin m'y semble gêné par un sujet antique, pour lequel il ne semblait

fait, ni par tempérament, ni par éducation. — Je crains d'être trop sévère pour ces œuvres, sachant toutes les souffrances d'où elles sont sorties, et les prodiges d'énergie qui leur ont donné naissance. Mais je les estime moins pour elles-mêmes, que pour la maîtrise que Dupin y a conquise, en les écrivant.

La meilleure part de son œuvre passée me semble ses mélodies. Il en a écrit un assez grand nombre, et de tout genre. Il en est qui sont comme des scènes dramatiques : ce ne sont pas celles que je préfère, malgré leur âpre grandiloquence. — Il en est d'autres qui sont des paysages d'âmes, paysages d'aube et de soir, au raffinement subtil et mélancolique, comme le *Clair de lune religieux*, sur des paroles de Mme Marcelle Tinayre, ou comme le beau *Crépuscule*, sur des paroles de Rollinat. — Il en est qui sont des monologues fiévreux de l'âme endolorie : tel le *Pauvre fou qui songe*, expression immédiate et parfaite d'une douloureuse hantise. — Une autre classe de ces mélodies a un caractère populaire. Ici, Dupin me semble tout à fait à part, dans la musique française. A l'heure qu'il est, après quarante ans, ou peu s'en faut, de démocratie, nous n'avons pas un seul musicien populaire. Dupin peut être ce musicien, s'il veut : il l'est déjà. Il en a tous les dons ; et le premier de tous : il a l'âme populaire, simple et saine ; et puis, il connaît le peuple, et il l'aime. Il sait écrire de limpides chansons d'enfant, comme sa *Cendrillon* ; il sait retrouver le parfum pénétrant et riant des chants de nos provinces françaises, comme dans le « chant berriaud » de ses *Trois Bergères ;* il sait animer les rudes et gauches silhouettes d'ouvriers et de paysans : *l'Aiguilleur, l'Homme de la terre,* etc., et leur prêter les chants qui leur conviennent. Il pourra, quand il voudra, nous donner les chants des métiers, les chants des syndicats, les chants des travaux et des fêtes et des combats populaires, auxquels notre peuple a droit. — Chose curieuse qu'en certaines de ses musiques, j'aie maintes fois pensé aux Russes, à Moussorgski, que pourtant il ne connaît pas! C'est qu'il y a entre eux deux des affinités de nature.

Pendant ces deux dernières années, où la dureté du sort se relâcha un peu pour lui, il put entendre quelques concerts; ils vinrent rafraîchir cette bonne terre brûlée, qui avait soif

de musique. Le résultat immédiat fut la production d'un certain nombre de pièces pour piano sur *Jean-Christophe*. Dupin était alors tout plein de ce livre, qu'il lisait avec une sympathie toute spéciale : car il y retrouvait bien des sentiments et des circonstances même, qui lui rappelaient sa propre vie. Quelques-unes de ces pièces, lues par divers amis musiciens, les frappèrent, comme moi ; et nous eûmes l'idée d'en publier une première série, par souscription. Il se trouva un éditeur artiste, qui s'intéressa à Dupin, M. E. Demets ; une femme d'un dévouement et d'une activité admirables, Mme E. Marchand, qui se passionna pour l'œuvre, et réussit en quelques semaines à réunir les souscriptions nécessaires. D'autres amitiés intelligentes et bienfaisantes aidèrent puissamment à la réussite de notre petite entreprise. Et c'est ainsi qu'a été présenté au public ce premier recueil de musique (1).

Je m'abstiendrai de le juger, bien qu'il me soit cher. C'est au public de le faire. Je le prierai seulement, s'il veut voir ces pages dans leur vraie lumière, de se souvenir des circonstances où elles ont été écrites, et de tout ce que je viens de raconter de la vie de Paul Dupin. D'autres œuvres leur succèderont bientôt, j'espère. L'auteur vient d'écrire une série de pièces d'un genre assez différent, et qui, je crois, n'avait pas encore été tenté : ce sont des quatuors à cordes sur des sujets poétiques, dont une partie encore est prise à *Jean-Christophe*.

Et maintenant que deviendra-t-il plus tard ? Après avoir été vingt ans enfermé en lui-même, comment se fera-t-il à l'air du dehors ? Quel sera le développement de cet homme, âgé de quarante ans, qui s'est usé à tant de luttes cruelles ?

(1) Il est intitulé : *Jean-Christophe*, et comprend :

I. *Oncle Gottfried* (dialogue de l'oncle Gottfried avec son neveu Jean-Christophe), pour piano.

II. *Méditation* (sur un passage de l'*Aube*), pour piano.

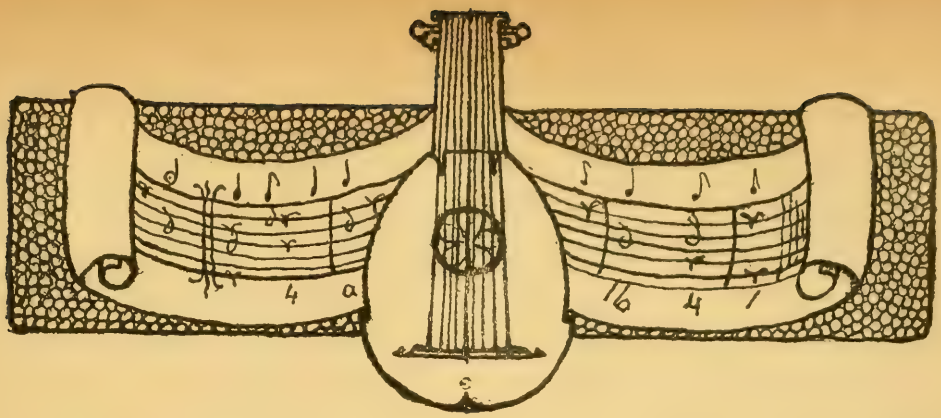
III. *Berceuse à Louisa*, par son fils Jean-Christophe, pour piano.

IV. *Christliches Wanderlied* (chant du voyageur chrétien), poème de Paul Gerhardt, chant et piano.

Je l'ignore. C'est une question de vitalité, qui échappe à toute prévision. Nul ne sait ce que fera un artiste. Nous-mêmes, nous savons à peine ce que nous faisons. Nous ne savons pas ce que nous ferons. Cela ne dépend pas de nous ; cela dépend de ce grand flot mystérieux de la vie, qui monte en nous, nous ne savons ni pourquoi, ni comment, ni pour combien de temps, ni s'il ne tarira pas brusquement, d'un seul coup. Nous ne pouvons rien que prier, comme faisait le bon Haydn, ou frère Angelico, afin de demeurer toujours en état de grâce, dans le bienheureux état de la vie féconde, qui s'épanche dans l'art. Il y a beaucoup de chances pour qu'un artiste qui a conservé si longtemps comme Dupin, son âme intacte, dans la rude solitude, la voie maintenant s'épanouir, au grand air. Je l'espère fermement. Dans tous les cas, dès à présent, il a créé non pas seulement quelques belles pièces de musique, qui, je crois, resteront ; mais il a créé la chose la plus rare aujourd'hui dans le monde artistique de Paris : une personnalité. Il a créé Paul Dupin.

Et moi, j'ai eu une des fortunes les plus inespérées qui puissent arriver à un artiste, puisque après avoir écrit *Jean-Christophe*, j'ai rencontré dans la vie un de ses frères français.

ROMAIN ROLLAND.



DEUX VIOLISTES CÉLÈBRES

NOTES SUR LES FORQUERAY

LA *Rivista musicale italiana* a publié en 1903 une excellente étude de M. Prod'homme sur les Forqueray (1), famille de musiciens qui, aux XVIIe et XVIIIe siècles, donna deux violistes de grand renom et plusieurs organistes. Il semblait difficile d'ajouter quoi que ce fût au travail si neuf et si documenté de notre confrère, lorsqu'une bonne fortune inespérée nous a mis en relations avec le descendant direct de ces musiciens, M. le commandant Forqueray. Possesseur d'importantes archives de famille, M. Forqueray nous a communiqué, avec la plus extrême obligeance, un certain nombre de pièces concernant Antoine Forqueray et son fils ; de plus, il nous a procuré l'iconographie qui illustre le présent travail, les portraits encore inédits de Jean-Baptiste-Antoine Forqueray et de sa femme, Marie-Rose Du Bois, l'habile claveciniste (2). C'est donc à lui que nous sommes redevable des éléments essentiels de l'étude qui va suivre, et nous le prions de vouloir bien agréer ici l'expression de toute notre gratitude.

(1) *Rivista musicale italiana*, 1903. Les Forqueray, par J.-G. Prod'homme, pp. 670 et suiv.

(2) Les clichés de ces deux portraits ont été pris un peu obliquement, afin d'éviter des miroitements ; il en résulte que les portraits sont légèrement déformés dans le sens de la largeur et que les visages se trouvent trop allongés.

I

Antoine Forqueray

Les papiers de la famille Forqueray contiennent un article nécrologique anonyme sur Antoine Forqueray. En raison de son importance et de sa valeur biographique, nous le reproduisons ci-après *in extenso* :

« Antoine Forqueray né à Paris le mois de septembre 1672, Epousa en 1694 (1) Henriette Angélique Houssu. Les heureuses dispositions qu'il montra pour la musique et pour Les instruments dès le plus bas âge déterminèrent son père à luy montrer à joüer de la basse de viole. Le jeune Forqueray y réussit si promptement et si bien que dès L'âge de 5 ans, il eut l'honneur d'être présenté à Louis 14 et de joüer seul devant luy ; le Roy surpris et flatté de L'entendre, Le fit rester à la cour pendant cinq à six ans de suitte. S. M. non seulement ordonna qu'on cultivât avec soin ses talents, elle eut encor La bonté de recommander son Education, et le jeune Forqueray fit à la cour Les mêmes exercices que Les pages. A L'âge de 7 ans (2), il fut pourvu d'une charge de musicien ordinaire de la chambre du Roy. Cependant, il faisoit de si singuliers progrès sur la basse de viole que Louis 14 L'écoutait tous les jours avec un nouveau plaisir, qu'il faisoit souvent partager à sa cour et même aux ambassadeurs Etrangers qu'il invitait à venir Entendre Le jeune Forqueray dans son appartement.

Bientôt Mr Forqueray ne Laissa plus rien à désirer sur la basse de viole, ayant eu le bonheur de réunir à la beauté et à la force de L'archet, au brillant et à la légèreté de La main gauche, à une imâgination vive et féconde, ce fond de conoissance et de principes d'harmonie qui firent marcher de pair L'exécution et la composition. Environ 300 pièces de viole qui nous restent de luy sont une preuve de la beauté de son génie ; tous les caractères en sont nobles et variés, on y rencontre partout de ces tours heureux, de ces riches modulations que Les principes de Lharmonie fournissent, mais dont le goût seul peut faire Le choix. C'est par là que Les pièces de viole de Mr Forqueray ont Eté et seront toujours admirés par Les plus habiles musiciens. Il possédoit surtout un talent particulier pour préluder Sur Le champ (3). La viole, Entre ses mains,

(1) Cette date est erronée, ainsi que nous le verrons plus loin.

(2) Antoine Forqueray n'avait pas 7 ans, mais bien 17 ans, lorsqu'il fut pourvu d'une charge de violiste de la chambre.

(3) Nous connaissons cette particularité par une autre source, par Hubert Le Blanc qui rapporte que Forqueray excellait dans le Prélude, « tirant sur la Sonate ». Par là, Le Blanc entend vraisemblablement dire que les Préludes du musicien se signalaient par leur complexité et par les traits de virtuosité qu'ils contenaient (*Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncel.* 1740, p. 59). Le « Prélude » était d'ailleurs cultivé par tous les violistes et l'œuvre de Marais en contient beaucoup. En 1667, Christophore Simpson publiait à Londres une méthode de basse de viole intitulée : *Le violiste improvisateur.* (Conservatoire. Réserve).

devenoit un orgue qui faisoit distinctement Entendre Les parties les plus difficiles à concilier sur un instrument à cordes (1).

Il eut l'honneur d'avoir pour Ecoliers Mr le Duc de Bourgogne, Mr Le Régent, Mr le Duc d'Orléans(2), Mr L'électeur de Bavière (3) Et tout ce que La cour et la ville avoient de plus distingué.

Mr Le Régent se plaisoit beaucoup à l'entendre et le faisoit souvent joüer devant luy. Ce grand Prince digne apprétiateur des talents honoroit de sa bienveillance Mr F. ; il [luy avoit promis de] L'ennoblir en le décorant du cordon de St-Michel et de luy assurer une pension ; [La mort de ce prince priva Mr F. de cette récompense flatteuse], mais M. Le Régent Luy avoit précédemment donné des marques essentielles de ses bontés par un présent de cent mille francs qu'il a offert à Mr F. pour réparer La perte qu'il avoit sur les billets de Banque. La munificence de ce Prince et le goût si connu qu'il avoit pour les [beaux] talents suffiroient seuls pour faire L'éloge de L'artiste dont nous parlons.

Mr F. voulant mettre un intervalle entre La vie et la mort dans un âge où il pouvoit encore jouir de La gloire d'être Le premier dans son art, se retira à Mantes en 1727... Il a conservé dans sa retraite ce caractère d'honneur, de probité qui luy avoit personnellement attiré L'estime de tous les honnêtes gens, et c'est là que, soutenu par les principes de Religion, il a tranquillement attendu sa dernière heure.

Il est mort le 28 juin 1745, Laissant une veufve et deux Enfants. La perte de cet habile Artiste sembloit irréparable, quand Le public a retrouvé dans son fils ces mêmes talents supérieurs, qui Le placent au premier rang que son père avoit si dignement et si justement occupé (4). »

Né en 1672 et fils, selon Mr Prod'homme, d'un Gilles Forqueray qui était originaire de Chaumes-en-Brie (5), Antoine Forqueray fut, dans toute la force du terme, un enfant prodige, et les allégations de l'article nécrologique que nous venons de citer touchant la précocité de son talent s'accordent avec d'autres textes, notamment avec le passage

(1) Hubert Le Blanc vante sa sonorité, même lorsqu'il n'exécutait qu'une seule partie : « Forcroi ne donnant qu'une note mais s'attachant à la rendre sonore comme la grosse cloche de Saint-Germain. » Loc. cit. p. 58-59.

(2) Il s'agit ici de Louis d'Orléans fils du régent et de Mlle de Blois (1703-1752).

(3) C'était Maximilien II (1679-1726). Il est question de ce prince dans les procès de Forqueray et de sa femme. L'Electeur de Bavière se trouvait à Compiègne à l'époque de ces procès. Cf. Prod'homme, loc. cit. p. 680.

(4) *Papiers de la famille Forqueray.* Ms. non signé du XVIIIe siècle, 2 p. 1/3 in-8.

(5) Observons toutefois qu'une tradition conservée dans la famille Forqueray veut que celle-ci soit originaire d'Ecosse. On sait aussi que la petite ville de Chaumes peut se prévaloir d'une autre illustration musicale, puisqu'elle fut le berceau des Couperin, et il ne serait pas impossible que les deux familles de musiciens eussent entretenu des relations tout au moins juridiques que des investigations faites dans les archives locales pourraient révéler.

suivant du *Mercure galant* d'avril 1682, dont le rédacteur, après avoir parlé du *Persée* de Lully, ajoute :

« Cette matière me fait souvenir d'un petit Prodige qùi surprend tous ceux qui le connoissent. Le Fils de M. Forcray ayant eu l'honneur dès l'âge de 5 ans, de jouer devant le Roy de la Basse de violon, S. M. en fut si contente qu'Elle ordonna qu'on luy fist apprendre à jouer de la Basse de viole. C'est un Instrument très difficile. Cependant, il a si bien profité des Leçons qu'il a reçues, qu'à présent qu'il est âgé de 7 à 8 ans, il trouve peu de personnes qui le puissent égaler. Toutes les fois qu'il s'est présenté au Dîné du Roy, depuis quelque temps, il a joué pendant le Repas avec beaucoup d'aplaudissement de Leurs Majestez. Rien n'est plus extraordinaire dans un âge si peu avancé ; et ce qu'il y a de plus étonnant, c'est que son Père est le seul qui luy ait servi de Maître, quoiqu'il ne joüe pas de la viole, et qu'il sçache seulement la Musique » (1).

Notons qu'en 1682, Antoine Forqueray avait 10 ans ; le *Mercure* le rajeunit donc quelque peu en lui attribuant 7 ou 8 ans, mais tout le monde sait que les enfants prodiges se résignent difficilement à vieillir. Le cours des ans s'écoule pour eux avec une lenteur que ne connaît point le commun des mortels.

Quoi qu'il en soit, présenté à Louis XIV dès l'âge de 5 ans, Antoine Forqueray semblerait, au dire du *Mercure*, avoir débuté sur la basse de violon, et ce serait sur l'ordre du roi qu'il aurait appris la basse de viole. L'article nécrologique parle de son habileté pour les instruments, et laisse par conséquent la porte ouverte à diverses interprétations. Toujours est-il que les deux documents reconnaissent que le jeune virtuose n'eut d'autre maître que son père, et il peut paraître étonnant, ainsi que le remarque le *Mercure*, que celui-ci ne connût pas la technique de la viole. Observons toutefois que le *Mercure* de juin 1738 indique que le père d'Antoine avait été « très médiocre écolier de Marais », ce qui pouvait suffire pour qu'il sût les principes de la viole (pp. 1733-1734).

Elevé de la même façon que les Pages, Antoine Forqueray fut pourvu à 17 ans d'une charge de musicien ordinaire de la Chambre, en remplacement de Gabriel Expirly, démissionnaire. Le brevet de « joueur de violle de la Chambre » remonte au mois de décembre 1689 (2).

(1) *Mercure galant*, avril 1682, pp. 331-332.

(2) En voici le texte : « *Brevet de joueur de violle de la Chambre pour Antoine Forqueray.*

« Aujourd'huy, dernier décembre 1689, le Roy estant à Versailles, ayant une connoissance particulière de l'expérience et capacité que Antoine Forque-

C'est donc vraisemblablement notre musicien que le *Livre commode des Adresses de Paris* indique en 1692 sous le nom de « Fourcroy le fils », comme maître de viole (1), et c'est encore lui qui figure dans la 1re classe de la capitation des Joueurs d'Instruments, pour l'année 1695 ; il est taxé 10 livres (2).

Le 15 janvier 1696, intervient une ordonnance de décharge pour payer à Antoine Forqueray « jouëur de violle de la musique de la Chambre » les gages de cette charge pendant l'année 1695 (3). Un an après, le 7 février 1697, et non pas en 1694, ainsi que le rapporte l'article nécrologique, il épouse Henriette-Angélique Houssu, fille d'Antoine Houssu, organiste de Saint-Jean-en-Grève (4), dont il a une fille au mois de novembre de la même année (5), et un fils deux ans après.

Le ménage Forqueray ne fut pas heureux. M. Prod'homme ayant raconté en détail les démêlés du violiste et de sa femme, démêlés qui entraînèrent la séparation des époux, nous ne reviendrons pas sur ce sujet. Qu'il nous suffise de rappeler ici que Forqueray, d'abord accusé par sa femme, accusa ensuite Henriette Houssu d'adultère, et poursuivit comme complice un sieur de Picon, secrétaire des commandements du prince de Carignan, son voisin à l'hôtel de Soissons (6). Après de

ray s'est acquise en la musique et à jouer de la violle, S. M. l'a retenu et retient en l'estat et charge de joueur de basse de violle de la musique de sa Chambre, dont Gabriel Expirly s'est démis en sa faveur, pour par led. Forqueray exercer lad. charge, en jouir et user aux honneurs, gages et autres avantages y appartenans tels et semblables qu'en a jouy ou deu jouyr led. Expirly, et ce tant qu'il plaira à S. M..... » Arch. nat. OI. 33, fo 406. — Gabriel Expirly était basse de violle à la Chambre, en 1677, aux appointements de 600 l. par an (*Journal général de l'instruction publique*. Vol. 26. juin 1857, p. 348).

(1) ABRAHAM DU PRADEL : *Livre commode des adresses de Paris* 1692. « Maistres pour la Viole : Fourcroy le Fils, rue Vieille du Temple ». Cf. PROD'HOMME. Loc. cit.

(2) Arch. nat. ZIH 657.

(3) De Versailles, le 15 janvier 1696. Arch. nat. fo OI 40, fo 12.

(4) Cf. PROD'HOMME : Loc. cit. p. 677 Henriette-Angélique Houssu était fille d'Antoine Houssu et de Charlotte de Marsolet (Arch. de la Seine). Elle avait deux sœurs dont l'aînée, Charlotte, naquit le 30 janvier 1683 ; ces deux sœurs moururent avant le 20 juin 1752, et de la sorte, Henriette-Angélique devint seule héritière de son père et de sa tante, la Dlle Marsolet (Voir plus loin).

(5) M. Prod'homme a donné l'acte de baptême (4 nov. 1697) de Charlotte-Elisabeth Forqueray. Ses parents demeuraient alors rue Bourtibourg sur la paroisse Saint-Paul (Loc. cit. p. 679).

(6) PROD'HOMME : Loc. cit. pp. 678 et suiv., d'après le *Recueil Thoisy* de la Bib. nat. no 96, fos 183-208. L'hôtel de Soissons était situé entre les rues Coquillière, des Deux-Ecus, du Four et de Grenelle. Il disparut en 1748-1749 (PIGANIOL DE LA FORCE : *Description historique de la Ville de Paris*, III, p. 235).

longues procédures, Forqueray se vit débouter et condamner aux dépens, par sentence du 29 mars 1710 (1).

Cette histoire jette un jour plutôt défavorable sur le caractère d'Antoine Forqueray, qu'Hubert Le Blanc déclare « quinteux, fantasque et bizarre »; et sur ce point, nous devons, semble-t-il, souscrire à l'appréciation du non moins bizarre abbé.

Avant ses mésaventures conjugales, Antoine Forqueray donnait des concerts chez lui, hôtel de Soissons; ceci, nous le savons par ce M. de Picon qu'il poursuivit plus tard d'une rancune injustifiée. Les concerts de notre violiste lui faisaient une belle réclame ; il les exécutait,ainsi que le dit Picon, «pour s'attirer pratique » (2).

« Je trouvai à mon retour (en 1700), que Forqueray, pour s'attirer pratique, faisoit des concerts. Il y jouoit de la viole, sa femme l'accompagnoit du clavessin, il faisoit venir des Musiciens et autres joueurs d'instrumens. Son appartement ne supportait pas ces sortes d'assemblées, le mien y étoit propre; je luy permis de faire ses concerts dans une grande chambre que je lui prêtois... » (3).

Cette dernière déclaration de Picon nous montre, de plus, qu'Antoine Forqueray ne témoigna aucune reconnaissance à son obligeant voisin pour les facilités que celui-ci lui assurait dans son entreprise de concerts, et le prêt de la «grande chambre» pesa peu dans l'esprit de musicien lorsqu'il s'agit, pour lui, d'échafauder contre le vieux secrétaire du prince de Carignan d'invraisemblables accusations.

Si Forqueray ne fut heureux ni en ménage ni devant la justice, il ne parut pas davantage favorisé du sort dans ses entreprises financières ; lorsque les charmes du système de Law commencèrent de tourner toutes les têtes, il ne sut point échapper à la fièvre de spéculation qui sévissait alors et, comme nous l'apprend l'article nécrologique précité, il perdit sur les

(1) Prod'homme, Loc. cit. p. 686.

(2) Cf. Prod'homme, Loc. cit. p. 682 et M. Brenet : *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, p. 69. — Il est à remarquer que, toujours pour « s'attirer pratique », un grand nombre de musiciens de ce temps se logeaient chez des perruquiers, dont le «salon» devenait ainsi une sorte d'office de publicité. Voir H. Quittard : *Revue d'Histoire et de critique musicale*, 1902, p. 155 en note.

(3) *Mémoire pour Messire François de Picon, comte de la Pérouse et Vallée, Demandeur en réparation contre Antoine Forqueray, joueur de viole, prétendu accusateur.* (Prod'homme, pp. 681-682).

« billets de banque ». Mais le Régent s'empressa de le dédommager princièrement de cette perte. Au reste, le violiste comptait de riches et puissants protecteurs. De même que son contemporain, Jean-Ferry Rebel, il avait su se mettre fort bien en cour et s'attacher, en qualité d'élèves, des personnages de distinction. Sa charge de Basse de viole à la Chambre du Roi lui valait un traitement de 600 Livres (1), auquel s'ajoutaient, outre le montant de ses gratifications (2) et le prix de ses leçons, les bénéfices que lui rapportaient des tournées de concerts en province.

Nous savons, en effet, qu'Antoine Forqueray voyagea avec le célèbre Jean-Pierre Guignon et s'en alla se faire entendre dans quelques-uns des concerts qu'organisaient les Académies de musique qui se fondèrent par toute la France aux environs de 1725. En 1727, Antoine Forqueray joue à Rennes et interprète, avec son partenaire, une sonate de Michel Mascitti ; la correspondance du maire de Nantes, Gérard Mellier, fait le plus grand éloge du musicien (3).

Ce serait cette année-là, d'après l'article que nous avons transcrit plus haut, qu'Antoine Forqueray se serait retiré à Mantes ; mais il est probable que cette date est prématurée. En 1727, il figure sur l'*Etat de la France* parmi les symphonistes de la Chapelle-Musique, à côté d'Alarius Verloge (4), et, le 21 décembre 1733, il est nommé « chantre de la Chambre », sur la démission de Jean-Louis de Bury, charge dont héritera son fils Jean-Baptiste Antoine (5).

Mais à cette époque, Antoine Forqueray est déjà fixé à

(1) Forqueray figure sur l'Etat de la France à partir de 1698 (Etat 1698. I, 225. Etat 1699, I, 228 ; Etat 1702, I, 229).

(2) En 1717, il touche 250 livres sur les Menus, comme gratification. Arch. nat. O¹ 2846, f° 23.

(3) Voir à ce sujet notre ouvrage : *L'Académie de Musique et le Concert de Nantes à l'Hôtel de la Bourse* (1727-1767), pp. 40-41. La lettre qui relate la présence à Rennes de Forqueray ou *Forcroix*, selon une des nombreuses orthographes du nom de notre musicien, porte la date du 17 octobre 1727. Elle est adressée à Gérard Mellier, maire de Nantes, par M. de la Boissière, trésorier des Etats de Bretagne. La *Sonate* de Mascitti, jouée à Rennes par Guignon et Forqueray était peut-être une de celles de l'*Opera quarta* (1711) dédiée à l'Electeur de Bavière qui fut un des protecteurs de Mascitti et de Forqueray et qui, en 1711, résidait à Compiègne.

(4) *Etat de la France*, 1727, I, p. 186. Il y avait alors trois joueurs de viole à la Chambre : Marin Marais, Léonard-Henri Itier et Pierre Danican Philidor.

(5) Arch, nat. O¹ 77, f° 343.

Mantes, car le 23 juillet 1732, ainsi que nous le verrons ci-après, il envoie de cette localité son autorisation pour le premier mariage de son fils Jean-Baptiste-Antoine. Il figure, en qualité de vétéran de la chapelle musique sur l'*Etat* de 1736 (1), et mourut à Mantes le 28 juin 1745. Au pied de son acte de décès, on peut lire le nom d'un autre musicien de sa résidence, Le Tourneur, maître de clavecin de la Dauphine que nous retrouverons en parlant de Jean-Baptiste-Antoine Forqueray (2).

De son mariage avec Henriette-Angélique Houssu, Antoine Forqueray avait eu trois enfants :

1° Charlotte-Elisabeth, baptisée le 4 novembre 1697.

2° Jean-Baptiste Antoine, né le 3 avril 1699.

3° Une deuxième fille dont il est question dans le procès Forqueray-Houssu (3).

II

Jean-Baptiste-Antoine Forqueray

Il naquit le 3 avril 1699 et fut baptisé 2 jours après, le 5 avril en l'église Saint-Eustache sa paroisse. Voici son acte de baptême :

« L'an mil six cent quatre-vingt-dix-neuf, le dimanche cinq avril, fut baptisé Jean-Baptiste-Antoine, né de vendredi dernier, fils d'Antoine Forqueray, ordinaire officier de la chambre du Roy, et d'Angélique Houssu, sa femme, demeurant à l'hôtel de Soissons. Le parain messire Jean-Baptiste Le Ragois de Brétonvillier, lieutenant du Roy, de Paris ; la maraine demoiselle Marie-Madeleine-Angélique Perrot, fille de

(1) *Etat de la France*, 1736, I, p. 102.

(2) Nous devons la communication de cet acte, que nous ne reproduisons pas parce qu'il a été déjà publié par M. Prod'homme (p. 671), à la grande obligeance de M. Grave, correspondant du ministère à Mantes, et nous le prions d'agréer tous nos remerciements.

(3) Cf. Prod'homme, Loc. cit. p. 679. Cette fille serait née en 1700 ou un peu après.

feu messire François-Marie Perrot, Gouverneur De L'Acadie (1), lesquels ont signé » (2).

On lira, dans le travail consacré par M. Prod'homme aux Forqueray, les diverses péripéties de la jeunesse de Jean-Baptiste-Antoine, son internement à Bicêtre sur la demande de son père qui se plaignait de le voir se livrer, en compagnie des pires garnements, à toutes sortes de mauvais coups, puis sa relégation et sa rentrée en France, au commencement de 1726 (3).

Six ans après, en 1732, Jean-Baptiste-Antoine se marie, et épouse une demoiselle Jeanne Nolson, fille de feu Claude Nolson, bourgeois de Paris et de demoiselle Catherine Coulard (4). Il demeurait alors rue des Vieux-Augustins, paroisse Saint-Eustache, et son contrat de mariage, passé le 29 juillet 1732 par-devant Me Caron et son confrère, notaires à Paris, nous renseigne de façon intéressante sur sa situation sociale et sur les conditions matérielles de son entrée en ménage.

Il ressort, en effet, de l'examen des noms des assistants, que les musiciens formaient alors une véritable caste artistique ; ils se mariaient entre eux et tissaient de la sorte tout un réseau d'alliances entre les divers membres de la corporation. C'est ainsi que nous voyons figurer parmi les parents de la future, Messire Estienne Boucon, chevalier des ordres de Saint-Jean de Latran et de Saint-Lazare, Comte Palatin et sa fille Anne-Jeanne Boucon. Estienne Boucon était le beau frère de Jeanne Nolson. Par ordonnance du 30 juin 1706, rendue par Charles de Bullion, garde de la Prévôté et vicomté de Paris, il avait été nommé curateur de Jeanne Nolson, après avis d'un conseil de famille qui avait décidé de pour suivre la destitution du précédent tuteur, un sieur Joseph-

(1) L'Acadie ou Nouvelle-Ecosse avait été restituée à la France par la paix de Bréda (1667). Elle redevint définitivement anglaise en 1713.

(2) *Extrait du Registre des Baptêmes faits en l'église paroissiale de Saint-Eustache, à Paris.* Collationné à l'original et délivré le 7 décembre 1779. Arch. nat. O1 6753.

(3) Antoine Forqueray, dans une requête adressée en 1725 au lieutenant général de police, accuse son fils de voler des montres, des tabatières et des étuis d'or. (Arch. de la Bastille. No 10.620. Cf. Prod'homme, Loc. cit. p. 692).

(4) Il est à remarquer que le chanteur Jean Rebel, père de Jean-Ferry Rebel, avait épousé une femme de ce nom, Anne Nolson. (Voir notre article sur les Rebel publié en janvier 1906, dans le *Bulletin trimestriel de la Société internationale de Musique*, p. 255.)

Thumin (1). Or, en 1747 et le 10 août de cette année, Anne-Jeanne Boucon épousait Joseph Cassanéa de Mondonville, le musicien dont les Motets à grand chœur faisaient fureur au concert spirituel (2). La famille Forqueray se trouve donc compter Mondonville parmi ses alliances. On sait qu'Estienne Boucon aimait passionnément les arts et que sa fille, habile claveciniste, reçut du grand Rameau l'hommage d'une de ses pièces (3).

Mais revenons au contrat de Jean-Baptiste-Antoine. A côté des Boucon, les notaires rédacteurs de l'acte inscrivent les noms de Mre Joseph Bonnier de la Mosson, Marquis Dumesnil Garnier, Capitaine de la Varenne des Thuilleries, de Damoiselle Anne Joseph Bonnier de la Mosson, fille, de Mre Antoine Bonnier, conseiller du Roy en ses conseils, président en la Cour des Comptes, aydes et finances de Montpelier. — Or, ce sont là, pour nous, de vieilles connaissances ; il nous souvient d'avoir vu les Bonnier prendre place sur un autre contrat de mariage, sur celui de Jean-Marie Leclair, le fameux violoniste, et de Louise Roussel, le 8 septembre 1730 (4). Il semblerait donc que ces Mécènes et, en particulier, Joseph Bonnier, protégeaient Forqueray comme Joseph Bonnier protégeait Leclair. A leur suite, on peut lire les noms de Pierre Freboul, conseiller du Roy, receveur des Tailles du Vivarais, d'Henry Fedière, bourgeois de Paris, de Jean Delpesch, écuyer, de Delle Suzanne Vaneau, femme Arcambal, de Simon-Annibal Regnault, bourgeois de Paris, de Marc-Antoine Boisson, écuyer et des frères Plancy, amis des futurs conjoints. Deux artistes signent au contrat, André Chéron et André Bouys, « conseiller du Roy en son Académie Royale de Peinture et sculpture ».

André Chéron s'était fait connaître par 2 livres de sonates

(1) *Papiers de la famille Forqueray*. Nomination d'un nouveau curateur de Jeanne Nolson, 30 juin 1706.

(2) *Affiches de Paris* (1746-1750) : Mariages du jeudi 10 août 1747. — Voir aussi sur le mariage de Mondonville l'étude de M. Frédéric Hellouin : *Mondonville, sa vie et son œuvre*, dans ses *Feuillets d'histoire musicale française*, Paris, 1903, pp. 61 et 125.

(3) *La Boucon* figure dans le deuxième concert des *Pièces de clavecin en concerts* de Rameau (1741).

(4) Voir notre étude sur J.-M. Leclair I dans le *Bulletin trimestriel de la Société internationale de Musique*, janvier 1905, pp. 250 et suiv., et notre étude sur les protecteurs du même Leclair dans la *Zeitschrift* de la même Société, novembre 1907, pp. 62 et suiv.

Portrait de JEAN-BAPTISTE-ANTOINE FORQUERAY, par FREDOU (1737).

Portrait de Marie-Rose Du Bois, femme de Jean-Baptiste-Antoine Forqueray, par Fredou (1745).

de flûte publiés en 1727 et 1729 (1). Comme Leclair et Forqueray, il avait pu apprécier les bons offices des Bonnier. Il s'intitulait « maître de musique », donna des leçons de composition à Leclair et entra à l'Opéra, « pour le clavecin » en 1734 (2). Quant au peintre André Bouys, il était académicien depuis le 27 novembre 1688. On lui doit les portraits du flûtiste Michel de la Barre, du claveciniste Arnault et du violiste Marin Marais (3).

Forqueray et Jeanne Nolson se mariaient sous le régime de la communauté suivant la coutume de Paris. La fortune de la future s'élevait à 7120 livres et comprenait : 1° 63 livres de rente perpétuelle sur les Aides et Gabelles; 2° 1.800 livres en deniers comptants et 2.800 livres en meubles, linges, hardes, vaisselle d'argent. A cela s'ajoutait une rente viagère de 20 livres constituée sur les postes au profit de Jeanne Nolson à la date du 9 février 1718 (4).

Le futur apportait une fortune légèrement supérieure, évaluée à 8.200 livres et consistant en 3.000 livres en deniers comptants et en 5.200 livres en meubles, linge et hardes à son usage. C'était là une somme relativement assez considérable, surtout si l'on songe que Jean-Baptiste-Antoine, de par sa jeunesse orageuse, n'avait guère fait d'économies avant 1726, époque où l'enfant prodigue, réintégra la France.

Il entrait, de part et d'autre, dans la communauté, une somme de 4.600 livres, et Forqueray consentait à sa femme un douaire préfixe de 300 livres de rente ; enfin, les deux époux se faisaient une donation entre vifs (5).

(1) Dès la fin du XVIIe siècle, un sieur Chéron, luthier, établi rue de la Vieille Bouclerie, est renommé pour ses bonnes cordes. (ABRAHAM DU PRADEL, Loc. cit. p. 112).

(2) Ms. Amelot (Arch. de l'Opéra). Dans son premier livre de flûte (1727), dédié à M. Bonnier de la Mosson, trésorier général des Etats du Languedoc, André Chéron parle des « bontés infinies » de son protecteur. La dédicace du deuxième livre (1729), adressée au même protecteur, fait allusion aux « bontés continuelles » de Bonnier. Il s'agit ici de Joseph Bonnier le fils. Chéron mourut en octobre 1766 et fut enterré le 7 octobre à Saint-Germain l'Auxerrois. (Cabinet des Titres, Ms. 735, f° 34).

(3) BELLIER DE LA CHAVIGNERIE : *Dictionnaire général des Artistes de l'Ecole française*, I, p. 155.

(4) *Contrat* passé devant Capet et Chèvre, notaires à Paris.

(5) *Papiers de la famille Forqueray* : Contrat de mariage du 29 juillet 1732. Minutes Caron, notaire à Paris. Insinué à Paris, le 17 octobre 1740 ; payé 60 livres.

Par procuration passée le 23 juillet 1732, devant Me Daret, notaire à Mantes, Forqueray le père avait envoyé son consentement au mariage de son fils et chargeait Simon Annibal Regnault, bourgeois de Paris de le représenter à la cérémonie (1). Il était donc fixé à Mantes dans l'été de 1732.

Moins de 9 ans après, au mois de mars 1741, Jean-Baptiste-Antoine, devenu veuf de Jeanne Nolson, convolait en secondes noces et contractait une nouvelle union avec la fille d'un avocat au Parlement appartenant à une famille noble de Franche-Comté, Jérôme Du Bois (2).

A l'époque de son mariage, la seconde femme de Forqueray, Marie-Rose Du Bois n'avait plus sa mère, Claude Le Tellier. Sur le contrat, passé le 10 mars 1741 par-devant Me Le Prévost et son confrère, notaires à Paris, Jean-Baptiste-Antoine Forqueray « veuf » s'intitule, comme sur son contrat de 1732, « bourgeois de Paris », ce qui semble indiquer qu'il ne possédait point encore de charge officielle. Il demeure alors rue de la Croix-des-Petits-Champs, paroisse Saint-Eustache, et sa mère Henriette-Angélique Houssu est présente à la signature de l'acte. Elle se trouve là en compagnie d'autres parents et amis. Il y a, d'abord, la sœur du futur, Charlotte Forqueray, épouse de Me Pierre Buisson, procureur au Parlement, puis quelques connaissances, petits gentilshommes et bourgeois, Messire Denis Louis Robiot, Chevalier, Seigneur de Meslayes de Chaseux, le Sr Boissin, le Sr Rémy de Saint-Gilles « cirier ordinaire du Roy », et aussi un artiste qui devait laisser une grande réputation, l'excellent flûtiste Michel Blavet, avec lequel Jean-Baptiste-Antoine se fit entendre et applaudir au concert spirituel. Du côté de la famille du Bois, la femme d'un magistrat, cousin de la future, Dame Gabrielle de Châtillon épouse de Philippe Doron, Procureur général au Parlement de Besançon, et un autre cousin, Michel René de Navarre

(1) *Procuration* du 23 juillet 1732 donnée par Antoine Forqueray, à Mantes. Minutes Daret, notaire à Mantes.

(2) D'après La Borde, Rose du Bois serait née le 17 janvier 1717, et son père serait mort Syndic des avocats au Conseil. Elle avait donc 25 ans, lorsqu'elle épousa Forqueray, qui lui, comptait déjà 42 printemps. (La Borde : *Essai sur la Musique ancienne et moderne*, III, pp. 509-510). La date de l'insinuation du premier contrat de mariage de Forqueray (octobre 1740) nous renseigne approximativement sur celle de la mort de Jeanne Nolson ; il est probable que celle-ci mourut durant l'été de 1740.

de Rouen (1). On se rend compte, par cette énumération, du milieu social dans lequel vivait Forqueray, milieu de robins, « d'officiers du roi », et d'artistes ; par son mariage, il s'élevait à une classe supérieure, et, comme sa sœur, il entrait dans le monde des parlementaires. Les Bonnier de la Mosson ne figurent plus sur le contrat de 1741.

Nous allons voir aussi que la fortune du musicien s'est considérablement accrue de 1732 à 1741. Ses biens consistent maintenant, en 6.000 livres de deniers comptants et en 15.000 livres de meubles meublants, habits, linge, bijoux, livres et instruments de musique, soit un total de 21.000 livres ; mais de ce total, il lui faut déduire 2.300 livres en deniers comptants à rendre aux héritiers de sa première femme et 1.200 livres qu'il doit à divers particuliers ; une fois ces déductions opérées, il reste net 17.500 livres. Si l'on rapproche ce chiffre de celui du contrat de 1732, à savoir 8.200 livres, on voit que Jean-Baptiste-Antoine a plus que doublé son avoir en 9 ans.

Seulement, son contrat de mariage ne peut, en aucune façon, nous renseigner sur la nature de ses revenus. Il vivait évidemment de ce qu'il gagnait, du prix de ses leçons, de la rémunération de ses concerts. Or là-dessus toute indication fait défaut.

Marie-Rose du Bois lui apporte une jolie aisance pour l'époque. Sa dot s'élève à 25.200 livres et comprend ce qui lui revient de la succession de sa mère, et ce que son père lui abandonne par avancement d'hoirie. Elle reçoit de Jérôme du Bois, un capital de 5.200 livres, productif de 130 livres de rente sur les aides et gabelles (2), puis une maison et une terre sises à

(1) Citons encore parmi les personnes présentes au contrat, le Sr François Tribolet, « intéressé dans les Fermes du Roy », sa femme et un chevalier de Saint Louis du nom de Jean-Baptiste Morin.

Henriette-Angélique Houssu vivait encore en octobre 1753. Le 20 juin et le 11 septembre 1752, elle constitue au profit du Sr Jean-Julien Faussard, huissier ordinaire du roi et des requêtes de son hôtel, deux rentes, respectivement de 60 et de 40 livres, dont elle rembourse le capital le 6 octobre 1753. (*Papiers de la famille Forqueray*).

(2) Cette rente, au principal de 5.200 livres se compose de deux parties : 1° 55 livres de rente au principal de 2.200 livres constituées au profit de Du Bois et de sa femme par contrat passé par-devant Me Meunier et son confrère, notaires à Paris, le 4 avril 1721 ; 2° 75 livres au principal de 3.000 livres constituées au profit de Dlle Marie Le Tellier, veuve de Guy Du Feu, ancien échevin de Compiègne. Cette dernière rente provenait de la succession de la mère de Marie-Rose du Bois et appartenait à celle-ci en qualité de seule héritière de Marie-Claude Le Tellier.

Fontenay-aux-Roses, estimées 5.000 livres et louées 230 livres (1), ainsi qu'une loge à la Foire Saint-Germain, rue de Picardie, estimée 3.000 livres et louée 120 livres (2). Enfin, son père lui constitue 400 livres de rente annuelle au capital de 8.000 livres, rente rachetable en espèces, et ses meubles, linge, hardes, bijoux, livres et instruments de musique sont comptés pour 4.000 livres.

C'était pour Forqueray un parti avantageux; Rose du Bois avait, en effet, 880 livres de rente qui vaudraient le triple aujourd'hui, et elle était enfant unique.

Il entrait, de part et d'autre, 6.000 livres dans la communauté et le douaire consenti par le mari s'élevait à 1.000 livres de rente dans le cas où il n'y aurait pas d'enfants et à 800 livres dans le cas où il y en aurait. Le contrat se termine par l'institution d'un préciput en faveur du survivant des époux et par une donation entre vifs que ceux-ci se font mutuellement (3).

Antoine Forqueray, qui demeurait alors « rue de la Madelaine, paroisse Saint-Maclou » à Mantes, envoyait son consentement et sa procuration passée par-devant Mes Daret et L'Huistre, notaires à Mantes, le 10 mars 1741 (4).

Si le mariage de Jean-Baptiste Antoine avec Jeanne Nolson paraît avoir été stérile, il n'en fut pas de même de sa seconde union, car, le 5 août 1741, un fils, Jean-Baptiste-Marie naissait au musicien. Nous transcrivons ci-après son acte de baptême :

« Le samedi 12 août 1741, ont été suppléées les cérémonies du baptême de Jean-Baptiste-Marie, né du 5, ondoyé à la maison à cause du danger de mort par Jean Nicolas Moreau,

(1) La maison de Fontenay-aux-Roses était située, avec ses dépendances, au carrefour Gillaury ; 2 arpents de terre sis au terroir du Plessis-Piquet lui étaient joints. Le tout avait été acquis par Du Bois des héritiers de Louis Paulmier, en 1723.

(2) La loge, située sous le couvert de la foire de Saint-Germain-des-Prés, faisant l'encoignure des rues de Picardie et de Traverse de la porte de la rue du Four, et contenant 9 pieds de face sur 10 de profondeur, avait été acquise par Du Bois, de Pierre-Claude Cossart, bourgeois de Paris, par contrat passé devant Me Masson le jeune et son confrère, notaires à Paris, le 13 avril 1722.

La jouissance de la maison et de la loge commençait à partir du 1er janvier 1741, et les époux Forqueray donnaient à Du Bois décharge des divers titres concernant la dot de Mme Forqueray à la date du 11 septembre 1741.

(3) *Papiers de la famille Forqueray* : *Contrat de mariage* du 10 mars 1741, passé par-devant Le Prévost et son confrère, notaires à Paris.

(4) Le consentement de Forqueray père est annexé à la minute du contrat ci-dessus.

chirurgien juré, demeurant rue des Ballets de cette paroisse. L'enfant est fils de Jean-Baptiste-Antoine Forqueray, bourgeois de Paris, et de Marie-Rose Du Bois son épouse, demeurant rue des Ballets de cette paroisse. Le parrain Etienne Dagourné, gagne-deniers, la marraine Marie Lapierre, fille majeure, tous deux rue des Ballets de cette Paroisse ; tous ont signé en la minute » (1).

On remarquera, à propos de la date de la naissance de Jean-Baptiste-Marie, que son père semble avoir courtisé d'assez près sa deuxième fiancée, puisque, marié postérieurement au 10 mars 1741, il lui naissait un fils le 5 août suivant, soit moins de 5 mois après son mariage. On pourrait donc supposer qu'il s'agissait, en l'espèce, d'une régularisation.

Quoi qu'il en soit, l'année qui suivit son mariage, Jean-Baptiste-Antoine obtenait la survivance d'une charge de la musique de la Chambre sur démission de son père Antoine (14 septembre 1742).

« De par le Roy, Grand Chambelan de France, premier gentilhomme de notre Chambre, premier Me et Mes ordinaires notre hôtel, Mes et controlleurs généraux de notre maison et chambre aux deniers, Salut. Sur le favorable raport qui nous a été fait de la personne de Jean-Baptiste-Antoine Forqueray et de son affection à notre service. A ces causes nous l'avons cejourd'huy retenu et par ces présentes signées de notre main, retenons en la charge de l'Un des chantres de la musique de notre Chambre, vacante par la démission à condition de survivance d'Antoine Forqueray son père, dernier possesseur d'Icelle. Pour par led. Forqueray fils l'avoir et exercer en l'absence et survivance de son dit père, en Jouir et uzer aux honneurs, Autorités, prérogatives, privilèges, Franchises, libertés, gages, droits, Fruits, profits, revenus et émolumens accoutumés et y apartenans, tels et semblables qu'en Jouit ou doit Jouir led. Forqueray père et ce tant qu'il nous plaira, sans qu'avenant le décès de l'Un ou de l'autre, la charge puisse être réputée vacante ny impétrable sur le survivant, attendu le don que nous luy en faisons dès à présent et sans qu'il soit

(1) *Extrait du registre baptistaire de l'église royale et paroissiale de Saint-Paul à Paris.* Collationné à l'original le 27 décembre 1759. (Arch. de la Seine. Minutes Bouron, Moisy, successeur).

tenu de prêter d'autre serment que celuy qu'en a cy-devant fait led. Forqueray par et celui qu'en fera led. Forqueray fils en vertu des présentes. Si vous mandons qu'après qu'il vous sera aparu de bonnes vie et mœurs, religion catolique, apostolique et romaine dud. Forqueray Fils, et que vous aurez de luy pris et reçu le serment en tel cas requis et acoutumé vous ayez à..... » (1).

Forqueray fils ne prêta serment entre les mains du duc de Gesvres premier gentilhomme de la Chambre que le 21 janvier 1747 (2). A la même date, une ordonnance de payement intervenait en sa faveur, pour le règlement des gages de cette charge à partir du 28 juin 1745, date du décès de son père (3).

Il peut paraître singulier de voir un violiste obtenir une charge de chantre ; Jean-Baptiste-Antoine héritait là de celle déjà octroyée à son père, et il n'est pas rare, aux XVIIe et XVIIIe siècles, de rencontrer des musiciens du roi pourvus de fonctions très différentes. Qu'il nous suffise de rappeler ici nombre de musiciens de la grande Ecurie, aux spécialités multiples et aussi le célèbre violoniste Guignon qui, depuis le 28 avril 1757, était titulaire d'une charge de serpent à la chapelle-musique et qui, sur l'état de paiement de cette même chapelle-musique pour 1760, figure en qualité de « dessus mué et cornet » (4). De même, François Rebel, le violoniste et l'ami de François Francœur, possédait la charge de joueur de Théorbe de la chambre (5). Au moment où Forqueray recevait la survivance de la charge de chantre détenue par son père, sa réputation d'excellent violiste était déjà bien établie. Non seulement le *Mercure* chante ses louanges (6), mais encore des musiciens lui dédient leurs œuvres, et l'un d'eux, le Sr Clément, accompagne en 1744

(1) *Papiers de la famille Forqueray* : Survivance de chantre de la musique de la Chambre pour Jean-Baptiste-Antoine Forqueray. (A Versailles, le 14 septembre 1742).

(2) Mention inscrite au pied du brevet précédent.

(3) Arch. nat. O1 91, f° 12.

(4) Etat du 15 may 1760, Arch. nat. O1 8423.

(5) 22 mai 1723. Arch. nat. O1 67, f° 333. Sur ces attributions qui sont souvent aussi la conséquence d'un artifice de la comptabilité royale, voir H. QUITTARD : *Un Musicien en France au* XVIIe *siècle*, HENRY DU MONT, p. 53.

(6) Cf. PROD'HOMME. Loc. cit. p. 696.

la dédicace d'un livre de sonates en trio des vers suivants : (1)

« A MONSIEUR ET A MADAME || FORQUERAY ||

« Elève d'Appollon, Oracles de ses loix
« Forqueray dont le goût s'unissant au génie,
« Tire, pour nous charmer, du sein de l'harmonie,
« Ces concerts ravissans qui naissent sous vos doigts.
« A cet enfant de mes premières veilles,
« Si vous daignez prêter un favorable apui,
« Par vous il gagnera le cœur par les oreilles ;
« Et jusqu'à ses rivaux, tout parlera pour lui.
« Lorsqu'il ne faisoit que de naître,
« Vous l'honoriez d'un propice regard ;
« Heureux présage ! Orné des parures de l'Art,
« A vos yeux aujourd'hui plus digne de paroître,
« Il vient dans vos bontés puiser un nouvel être.
« Déjà vous l'adoptez, et la prévantion
« Respectant de vos noms le flateur témoignage,
« N'oseroit refuser son aprobation
« Aux efforts d'un Auteur dont le premier ouvrage
« A sçu mériter le suffrage
« De Polymnie et d'Amphion. »

CLÉMENT.

La musique du Recueil vaut mieux que les vers, ce qui, assurément, n'est pas beaucoup dire. En dédiant son premier né musical au ménage Forqueray, Clément ne payait pas seulement un tribut de reconnaissance à *Polymnie et à Amphion* pour le « propice regard » dont ils avaient honoré ses sonates. Il tenait sans doute à remercier aussi Antoine Forqueray le père, dont une pièce de viole porte le nom de *La Clément* (2).

Les talents de Jean-Baptiste-Antoine et de sa femme,

(1) Voici le titre de ces Sonates : *Sonates* | *en trio* | *pour* | *un clavecin* | *et* | *un violon* | *dédiées* | *à Monsieur et à Madame Forqueray* | *par* | *M. Clément* (s. d.) in-fol. Bibl. Nat.

Le 6 décembre 1743, le Sr Clément prenait un privilège pour « des *Sonates* et autres pièces instrumentales ». Le même Clément prenait le 28 septembre 1763 un nouveau privilège pour un *Journal de clavecin* qui paraissait mensuellement chez Le Menu. Voir : M. BRENET : *La librairie musicale en France de* 1650 à 1790. (*Bulletin trimestriel de la Société internationale de Musique*, avril 1907, pp. 443 et 452).

(2) *La Clément* figure dans la 4e suite, p. 22, du recueil gravé de 1747.

unanimement appréciés, font applaudir les deux musiciens dans toutes les réunions artistiques de la capitale. Au concert spirituel, Forqueray triomphe avec son ami Michel Blavet (1). Maître de musique d'Henriette de France, que Jean Marc Nattier a représentée jouant de la basse de viole (2), il dédie à cette princesse un livre de *Pièces de viole* publié au commencement de 1747 (3), et joue avec sa femme au souper donné par Madame de Lauraguais, le 24 octobre 1751, en l'honneur du Dauphin et de la Dauphine. La fête nous a été racontée par Luynes ; il y avait 5 musiciens : « Forcroy et sa femme, Blavet, Jeliote et Mme Le Maure ». De plus, Le Tourneur maître de clavecin de Melle la Dauphine et de Mesdames y assistait (4). Luynes rapporte que « la basse de viole et la clavecin jouèrent ensemble plusieurs pièces, avec un goût et une précision dignes d'être admirés » (5). C'est d'ailleurs à la Dauphine, que Forqueray avait offert en 1747 les *Pièces de viole* de son père mises par lui en pièces de clavecin, et qui parurent en même temps que les *Pièces de viole* visées plus haut.

Tant de succès artistiques n'allaient point sans prendre une forme tangible et sonnante, et on a la preuve que la musique était de bon rapport pour Forqueray dans les placements qu'il effectue à la fin de 1760. Le 25 novembre, il se constitue à lui ainsi qu'à sa femme une rente de 90 livres de rente viagère au capital de 1.200 livres, sur la 10e tontine créée par édit du mois de décembre 1759. Cette rente est établie sur la tête de son fils, Jean-Baptiste-Marie (6).

(1) Cf. Prod'homme, loc. cit. p. 696.

(2) Ce portrait qui date de 1764, se trouve au Musée de Versailles.

(3) Le privilège est du 17 février 1747. Il est accordé, pour neuf ans, « au Sr Fourqueray pour des *Sonates, trios* et autres pièces de musique instrumentale de sa composition ». M. Brenet : *La Librairie musicale en France, de* 1650 à 1790, p. 444.

(4) Le Tourneur figure comme témoin sur l'acte de décès d'Antoine Forqueray. Un Henri Letourneur était joueur de violon ordinaire de la Chambre du roi en avril 1664. (Arch. nat. Section dle Carton q. 1215).

(5) Luynes : *Mémoires*, XI, p. 267.

(6) *Papiers de la famille Forqueray : Constitution d'une rente*, par Jean-Baptiste Forqueray et sa femme sur la tête de Jean-Baptiste-Marie Forqueray, leur fils, 25 novembre 1760. Il est à remarquer que cet acte attribue au fils Forqueray l'âge de 16 ans, bien que l'acte de baptême de celui-ci qui lui est annexé porte la date 1741 et par conséquent donne à Jean-Baptiste Marie l'âge de 19 ans. Minutes Bouron, Moisy, successeur.

Titulaire à partir du 1er janvier 1761, par suite de la suppression de sa charge, d'une pension de 813 livres égale au montant des appointements qu'il touchait sur les Menus plaisirs (1), Jean-Baptiste-Antoine se consacre désormais au service du prince de Conty, dont il était musicien ; il prend part aux fêtes données au Temple, et à l'Isle-Adam, où des étrangers de marque, comme le prince de Brunswick-Lunebourg, recevaient un accueil dont le peintre Barthélemy Ollivier a fixé le souvenir (2). Peut-être, le passage du prince héréditaire de Brunswick à Paris (1766), contribua-t-il à étendre au delà des frontières la brillante réputation de Forqueray. Toujours est-il qu'en 1767, le violiste entretient des relations avec le prince royal de Prusse, le futur Frédéric-Guillaume II, grand amateur d'art et violoncelliste distingué, auquel il adressa quelques-unes de ses œuvres ; ceci, nous le savons par la très curieuse lettre que lui écrit à la date du 26 octobre 1767 un sieur Espérandieu qui remplissait probablement auprès du prince royal des fonctions de secrétaire. Nous respectons scrupuleusement l'orthographe de cette missive :

Monsieur,

« Son Altesse Royale m'ordonne de vous remettre son portrait si join fait sur La messure du desut de La Boitte, que jeu

(1) Arch. nat. O1 6753. Le brevet de pension est accompagné de la déclaration ci-après signée de Forqueray : « Je soussigné, Jean-Baptiste Antoine Forqueray, ordinaire de la musique de la chapelle et de la Chambre du Roy, né le trois avril mil six cent quatre-vingt-dix-neuf à Paris, et baptisé le cinq du même mois à la paroisse Saint-Eustache de Paris y demeurant rue Croix-des-Petits-Champs.

Déclare jouir d'une pension de huit cens treize livres qui m'a été accordée par le Roy en ma ditte qualité sur les fonds extraordinaires des menus Lors de la suppression de ma charge pour me tenir lieu des gages qui y étoient affectés. La ditte charge ayant été achetée et payée par mes Père et grand Père. De laquelle pension qui m'a été payée sans retenüe, il me reste du une année Echüe au premier octobre mil sept cent soixante-dix-neuf et trois mois au premier janvier mil sept cent quatre-vingt.

A Paris, ce sept décembre mil sept cent soixante-dix-neuf.

FORQUERAY. »

Il résulte de ce texte que le grand-père de Forqueray appartenait à la musique royale ; peut-être était-ce en qualité de chantre.

(2) Voir à ce sujet l'ouvrage de MM. CAPON ET YVE-PLESSIS : *Vie privée du prince de Conty*, p. 153 et suiv. MM. Capon et Yve-Plessis ne mentionnent pas Forqueray parmi les musiciens de Conty.

lhoneur de vous présanter de sa part' Le portrait et resemblant' il vous sera faCille monsieur dit reconnoître La grandeur d'âme et Bonté de cœur dont le Ciel a douet ces digne prince qui vous fait Bien ces Compliment, et qui auras soin de vous faire repasser La musique manuscris après en avoir fait tirer Copie comme vous Laves dessiret son Altesse Royale La trouve de toute Beauté et rent toute La justice possible à vos rarles mérite' sur Le raport, que jay fait, de Lacmirations que jay Eu de vous Entendre à Lille' Adam' avec certain mourceaux musique détachés, en quelque Romance de feu M. de Rameaux et autre grand hauteur' Son altesse Royales vous prie monsieur de vouloir Bien Luy en Envoyer quelque pièces de La magnière que nous sommes convenu cet à dire par petit paquet Bien envelopes adressé directement par La poste à son altesse Royale Monseigneur Le prince de prusse à postdam — elle souhaite encore avoir notes' Les deux marche de La musique des gardes francesse et suices' vous voudres Bien avoir La Bonté de Les envoyer aussi ainsi que de vouloir Bien me faire scavoir si votre intantions seret de vous defaire de La Basse de violes qui à servit à monsieur Le grand Raigent défunt et que jay veu en votre maison de paris son altesse Royale' voudres Lavoir'.

Je souhaite aureste que Lapresante vous trouve monsieur en parfaite sante, et vous prie de recevoir icy Les temoignage, de reconnesance' et des remerciement pour toute Les politesse' que jay receu de votre maison' vous priant de trouver Bon que Madame de Forqueray' recoive icy' Les assurance de mon Respectueuse atachement' ne dessirent rien de plus sinon que vous me fornisies des ocasiont à prendre ma revence' soit icy qu'a paris' ou sil plait au Ciel jespere retourner un jour et vous persuader' ainsi que madame du profond Respect avec Le quel jay lhoneur detre

Monsieur

Votre tres humble tres obéissant serviteur

ESPERANDIEU.

potsdam, Le 26 *octobre* 1767.

S. V. P. — dans ches moment' son altesse Royale vous prie de Luy procurer' une petite provisiont des Cordes' pour

violes' des meme donc vous vous serves' il me sembles que vous me fites lhoneur de me dire que vous Le tirries de venisse ou de quel (...) autre places dhitalie vous Lobligeres dans en vo (...) r La poste quelque petit paquet. » (1).

En dépit de son orthographe de haute fantaisie, cette lettre présente le plus vif intérêt. Elle montre qu'Espérandieu avait entendu Forqueray à l'Isle-Adam, que des relations fort intimes s'étaient établies entre les deux personnages et que le musicien avait fait tenir au prince royal de Prusse des manuscrits de sa composition. On sait que, comme son oncle, Frédéric Guillaume II adorait la musique (2). S'il ne jouait pas de la flûte chère à l'élève de Quantz, il triomphait sur la basse de viole et le violoncelle dont il avait, au dire de Schletterer, étudié la technique auprès de Graziani et d'un violoncelliste français, le fameux Duport (3). Passionné pour son instrument, ce prince honorait les joueurs de basse d'une inlassable munificence. La lettre d'Espérandieu nous le fait voir envoyant à Forqueray une tabatière ornée de son portrait ; il avait du reste, la tabatière facile, et plus tard, lorsque Boccherini lui dédia un de ses ouvrages, il lui fit parvenir, rapporte M. Picquot, « une lettre des plus gracieuses accompagnée d'une superbe tabatière remplie de ducats, et du diplôme de compositeur de la chambre de S. M. prussienne » (4).

La tabatière reçue par Forqueray était, sans doute, la

(1) *Papiers de la famille Forqueray*. Ms. 3 pp. La suscription du pli porte avec la mention imprimée « Hte Allemagne » : Monsieur Forqueray | officier chez le Roi ' chet | Le Selliet de La Reinne | rue La Croix des petit champ | pret de La place des Victoire | à paris | On lit encore sur le côté du pli : « Avec un petit portrait du prince de prusse que Long recomande au poste' de soigner cette Lettre' pour qu'il ne soit point Briset. »

(2) Frédéric-Guillaume II (1744-1797) succéda en 1786 au grand Frédéric son oncle.

(3) H.-M. Schletterer : *Luigi Boccherini* (*Sammlung musikalischer Vortrage herausgegeben von Paul Graf Waldersee*). Vierte Reihe, Leipzig, 1882, p. 125. Il y avait deux frères Duport, tous deux violoncellistes distingués. Ce fut Jean-Pierre Duport l'aîné, qui donna des leçons au prince royal. Son frère Jacques Duport le jeune, violoncelliste du prince de Conty, le remplaça auprès de Frédéric-Guillaume II, au moment de la Révolution. Voir : Miel : *Notice sur Duport le jeune* (1749-1819). *Annales de la Société libre des Beaux-Arts*, Paris, t. VII (2e partie), pp. 68-92.

(4) L. Picquot : *Notice sur la vie et les ouvrages de Luigi Boccherini, suivie du Catalogue raisonné de toutes ses œuvres, tant publiées qu'inédites*. Paris, 1851, pp. 16-17 et Fétis, t. I, p. 453.

récompense de l'envoi fait par le musicien des œuvres que le prince, trouvait « de toute beauté » et dont il désirait garder copie. Espérandieu nous révèle ainsi en quelle estime les princes de Prusse tenaient les musiciens français, depuis le grand Frédéric admirateur de Michel Blavet, jusqu'à son neveu bienfaiteur de Forqueray. Et celui-ci devient une sorte de factotum : on le charge de faire copier pour l'altesse prussienne les marches des gardes françaises et suisses ; nous savons aussi ce qu'il joue à l'Isle-Adam, des morceaux détachés de « feu M. de Rameaux ». On lui recommande de soigner ses envois, et on entre à cet égard dans des détails d'exécution aussi minutieux qu'amusants ; de plus, Forqueray possède la basse de viole du Régent, léguée sans doute à son père par son élève princier, et Frédéric Guillaume semble désirer acquérir cet instrument (1).

On va même, jusqu'à lui demander, dans un pittoresque post-scriptum, de fournir au prince des cordes pour la viole.

A partir de 1772, Forqueray paraît fort occupé de ses affaires et de ses intérêts matériels. Sa femme et lui vendent, cette année-là, et par acte passé le 4 mai devant Me François Bouron et son confrère, notaires à Paris, la maison sise à Fontenay-aux-Roses, carrefour Gillaury, qui entrait dans la dot de Marie-Rose Du Bois.

La vente était consentie en faveur de Jean Henry Pigeon, maréchal à Fontenay et de Marie Benoist, sa femme, moyennant la somme de 2.463 livres, dont 1800 livres pour le prix de la maison, et de 663 livres pour celui des terres ; la propriété se trouvant grevée, outre des droits seigneuriaux, de 43 livres 3 sols de rente au profit de plusieurs particuliers, les parties convenaient que le paiement du prix net convenu, après déduction du capital de cette rente (863 livres), serait effectué en 4 termes égaux de 400 livres chacun (2).

Un peu plus tard, en décembre 1773, Forqueray engage des

(1) Il est très probable que c'est cette fameuse basse du régent dont J.-B. Antoine est représenté jouant dans son portrait ; la crosse de ce magnifique instrument s'orne d'une figurine dorée et le cordier, également doré, porte des ornements sculptés. En faisant faire son portrait, Forqueray devait tout naturellement songer à se laisser peindre avec cette basse qui constituait un précieux souvenir de famille.

(2) *Papiers de la famille Forqueray*, 4 mai 1772. *Vente d'une maison à Fontenay-aux-Roses*, par J.-Baptiste-Ant. Forqueray et Marie-Rose Dubois sa femme. Minutes Bouron.

pourparlers avec un créancier auquel il doit 10.000 livres; les papiers de la famille Forqueray contiennent, à ce propos, une lettre autographe de Jean-Baptiste Antoine qui nous donne un échantillon de sa manière épistolaire ; le musicien écrit à son fils, dans un style alerte, où perce la préoccupation de ne pas agir à la légère ; il lui demande d'assister à un premier versement de 7.000 livres, et de prendre des informations sur le quidam « qu'il n'a pas l'honneur de connaître », ajoutant que « rien ne ressemble mieux à un honnête homme qu'un fripon » (1).

Monsieur Prod'homme ayant publié une partie du testament de Jean-Baptiste-Antoine Forqueray, testament daté du 7 juin 1773, et rédigé par devant Me Giroust et Me Hamel, notaires à Paris, nous signalerons seulement ici quelques fragments intéressants de cet acte que notre confrère n'a pas connus :

« Je désire être enterré avec toute la modestie chrétienne et qu'il soit dit, si faire se peut, le Jour de mon convoy, une Messe haute, mon corps présent.

Je veux qu'il soit dit et célébré, pour le repos de mon âme dans les six mois qui suivront mon décès, cinquante messes basses en L'Eglise des Révérends Pères Augustins de N. D. des Victoires ainsi qu'en L'Eglise de l'Isle-Adam, pour raison desquelles messes il sera payé rétribution suffisante.

Je donne et lègue aux pauvres de la paroisse Saint-Eustache la somme de 50 livres une fois payé, et pareille somme aux pauvres de la paroisse de l'Isle-Adam qui seront remis et délivrés à MM. les Curés desd. Deux paroisses pour être par eux délivrés aux pauvres les plus dans le besoin. »

Ce sont là d'édifiantes et charitables dispositions qui prouvent qu'en vieillissant le diable s'était fait ermite. Après avoir déclaré qu'il a reçu depuis environ cinq ans, d'un habitant de Besançon, une somme de 1.000 livres pour le remboursement d'une rente de 50 livres due à feu Du Bois son beau-père, rente dont le titre ne figurait point à l'inventaire après décès du dit Du Bois, Forqueray stipule que ce capital sera compté parmi les propres de Marie-Rose Du Bois. Puis, il lègue à Delle Marie

(1) *Papiers de la famille Forqueray*, Lettre du jeudi... décembre 1773.

Lunaux, femme de chambre de sa femme « pour reconnaître les services qu'elle a rendus depuis plusieurs années», une rente viagère de 50 livres.

Il substitue aux enfants à naître de son fils Jean-Baptiste Marie, et de sa fille Antoinette Rosalie « épouse de Sr Nicolas Goubaut, Ingénieur de S. A. S. Mgr le Prince de Condé » la portion qui reviendra à ceux-ci dans la succession, décide que tout le mobilier de cette succession sera converti en acquisition d'héritages ou rentes « au profit des appelés à lad. substitution », mais il entend que, si sa femme juge à propos de garder pour son compte le mobilier en question, suivant estimation à faire, ce mobilier ne soit l'objet d'aucune vente judiciaire.

Il désigne sa femme pour son exécuteur testamentaire, et dans le cas où celle-ci viendrait à mourir avant lui, il la remplace en cette qualité par « M. Alix, son intime ami, sous-caissier à la ferme générale des postes » et le prie d'accepter pour son fils sa montre d'or (1).

Ce testament fut insinué à Paris, le 28 novembre 1782, et la date de l'insinuation permet de fixer approximativement la mort de Forqueray aux derniers jours de ce même mois de novembre 1782.

L. DE LA LAURENCIE.

(*A suivre.*)

(1) *Ibid. Testament de M. Jn-Bte-Antoine Forqueray*, 17 juin 1773. Minutes Giroust.

UNE NOTATION NOUVELLE (1)

A mesure que l'homme avancera, il donnera à l'expression graphique de sa pensée une forme plus générale et plus accessible à tous.

F. BERGER,

« *Histoire de l'écriture dans l'Antiquité* » (page 372).

Les vérités les plus simples sont toujours celles que l'homme apprend à connaître les dernières.

L. FEUERBACH.

L'ACCUEIL que cette nouvelle notation a reçu depuis l'apparition d'un premier ouvrage (*Notation Musicale Autonome*), qui avait pour but de la soumettre à l'épreuve de la critique, ainsi que les essais qui en ont été faits, nous permet d'affirmer aujourd'hui que sa supériorité sur l'ancienne notation ou notation diatonique est un fait acquis.

La disparition de la notation diatonique n'est donc plus qu'une question de temps.

La notation diatonique, ainsi que le principe tonal, dont elle est l'expression graphique, ayant accompli son évolution historique et esthétique, fait partie du passé comme la *notation alphabétique* en usage dans l'antiquité et au moyen âge, qui représentait les sons au moyen de lettres ; comme la *notation neumatique*, du VIIIe siècle, qui indiquait les sons par des points et des virgules, etc.; comme la *notation carrée*, du XIe siècle, à points carrés sur des lignes horizontales; comme la *notation proportionnelle* à partir du XIIe siècle, où la valeur des notes commence à se déterminer; comme la *notation mesurée* du XIVe siècle, qui, à partir du XVIIe, précisait la mesure au moyen de

(1) Préface d'un *Traité de Notation autonome* qui paraîtra très prochainement et sera mis en vente au bureau de notre Bulletin.

barres ; et enfin comme la *tablature* ou *notation instrumentale* en usage à partir du XVe siècle, etc., etc.

Chacune de ces différentes formes de la graphie des sons, depuis les origines, a apporté une amélioration dans l'un ou l'autre sens. Elles sont les étapes de l'évolution de l'écriture musicale dont la notation autonome, par sa raison historique et organique, continue normalement le rythme.

Il serait donc de l'intérêt de tous ceux qui se destinent à l'étude de la musique de tenir compte dès à présent des avantages que présente la notation autonome pour l'initiation et la pratique de cet art.

Le petit nombre des signes, tous simples, clairs, précis, d'une souplesse de combinaisons qui donne le pouvoir d'exprimer et même au delà ce que la pensée musicale a de plus complexe actuellement, permet à quelqu'un d'intelligence très moyenne d'être, en moins d'une heure, au courant de cette nouvelle notation et au bout de quelques jours de lire la musique *sans effort mental.*

Sans effort mental, car il n'est plus nécessaire d'entrer dans des considérations théoriques puisque la notation autonome élimine la continuelle opération mentale, que nécessite l'emploi de l'armure, des accidents et des clefs. Elle est l'image du mouvement des sons, image d'autant plus fidèle que la disposition régulière, symétrique et invariable des douze notes sur la portée, est le diagramme précis de la classification symétrique des douze sons fondamentaux, ce qui permet de lire avec la même facilité, la même certitude, tous les sons de l'échelle musicale des plus graves aux plus aigus. D'autre part, l'unité organique des notes et des silences, en précisant l'idée de leur valeur commune par la parenté de leur forme, évite la confusion à laquelle donnaient lieu les anciens silences : pause et demi-pause, soupir et demi-soupir. Et par la suppression de la fraction dans la graphie des mesures, en unifiant l'idée de la valeur du temps à celle d'une seule figure de note, du même coup la notation autonome réduit à quelques-unes le nombre jadis considérable des indications et rend instantanée la compréhension du mètre musical (1).

(1) La théorie de la mesure et la manière de l'écrire n'ont pas donné lieu à moins de contradictions et d'erreurs de la part de nos meilleurs théoriciens et

Ainsi la notation musicale arrive au même stade de développement organique que notre écriture (1) qui permet, en somme, de lire sans connaître les règles grammaticales. La fonction des lettres de l'alphabet s'est spécialisée dans la représentation visuelle des sons : c'est la période positive de l'écriture, l'alphabet étant le graphique des sons simples de la langue.

On peut en dire autant de la notation autonome, qui est le graphique précis de l'échelle des sons musicaux actuels, échelle composée RÉELLEMENT d'une suite de séries de DOUZE SONS (2) et non pas de sept, ni de dix-sept, ni de vingt-quatre sons.

Par son caractère à la fois positif et universel, la notation autonome simplifie étrangement la compréhension non seulement de la théorie diatonique classique et primitive, mais de l'art musical lui-même tant au point de vue de son évolution historique que de ses variétés ethnographiques.

compositeurs que la théorie des tonalités basée sur les illusoires commas. L'une comme l'autre relève du manque d'observation des faits et surtout du manque d'esprit critique.

(1) Au moins dans ce qu'elle a de rigoureusement alphabétique et phonétique.

(2) « Il va de soi que dans l'enseignement élémentaire on ne doit parler que de la gamme à tempérament égal (12 sons symétriques) : Je n'étonnerai personne en disant que c'est la seule dont on ne parle généralement pas. » H. Bouasse, Prof. de physique à l'Université de Toulouse (Gammes musicales. *Revue Générale des Sciences*, 1906.)

L'anomalie signalée par M. Bouasse, est due surtout à l'influence des deux signes : le ♯ et le ♭, qui déterminent toute la méthaphysique des tonalités. S'il ne veut pas être taxé d'ignorance, le professeur doit justifier ces deux signes, prouver leur utilité. Il le fait toujours d'ailleurs, par tradition routinière, et fausse ainsi le jugement de l'enfant.

Certains professeurs écrivent même que le nombre des sons employés en musique est de *trente et un*, voir page 3, du *Manuel Général de Musique* (1907), par M. G. Sandré, Professeur au Conservatoire royal de Bruxelles, et plus bas, à la même page, se trouve cette question : « *Qu'est-ce qui peut le mieux (sans l'écriture musicale) figurer les différents sons ?* » Réponse : « *Le clavier d'un piano.* » suit la figure d'un clavier qui ne représente, évidemment, que *douze sons* par série et non *trente et un.*

M. Sandré comprend, sans doute, dans ces 31 sons, les notes doublement haussées par les doubles dièses et doublement baissées par les doubles bémols, cependant : « LA NOTE DOUBLEMENT HAUSSÉE OU BAISSÉE NE PEUT ÊTRE MUSICALEMENT CONÇUE », affirme M. H. Riemann (*Dictionnaire de Musique*, page 149, col. I.).

Il faudrait des volumes pour relever toutes les contradictions de ces théoriciens d'un autre âge.

Si l'on considère qu'avec l'ancienne notation l'effort nécessaire pour apprendre, lire et écrire la musique, se reproduit à chaque nouvel exercice, l'économie que réalise, à ce point de vue, la notation autonome, constitue déjà un bénéfice considérable. Et pourtant ce n'est pas encore là son principal avantage.

Le meilleur de la notation autonome réside dans l'influence extraordinaire que le signe exerce sur la mentalité, le sentiment, l'imagination, sur toute la conception esthétique enfin du futur artiste.

C'est par la notation, en effet, qu'on s'initie dès l'enfance aux mystères de la musique. Or, la notation diatonique est comme un vitrail qui, d'une part, nous empêche de voir la technique musicale dans toute la multiplicité de ses moyens et qui, de l'autre, déforme la vision au point de ne pouvoir se rendre compte de la réalité des faits, ainsi que de la pauvreté du système diatonique lui-même. Ce système, malgré le mirage des nombreuses tonalités produites par dièses et bémols, ne comporte en réalité que deux modes, le majeur et le mineur, transposés sur les douze degrés.

De la réduction des modes au nombre de deux et de la rigidité des tonalités résulte une véritable uniformité dans les moyens et partant dans l'expression.

Par l'affinement progressif à la fois de l'organe auditif et des sentiments humains, le sens artistique se développe sans cesse et la pensée musicale, émanation intime de la vie, exige pour se manifester des moyens de plus en plus souples, variés et précis. A chaque évolution générale de l'art répondent donc une théorie technique nouvelle et un nouveau mode graphique : c'est dans le domaine musical, comme dans l'ordre universel des phénomènes, la loi de cause et d'effet.

JEAN HAUTSTONT.

(1) Une édition chinoise de l'ouvrage paraîtra en même temps que l'édition française. Nous reproduisons ci-contre la traduction de la préface, dont on appréciera la précision élégante. Le traducteur est M. Lì Yü-Yîng. Comme il est d'usage aujourd'hui dans les ouvrages scientifiques, les caractères se lisent à l'européenne, par lignes orientales et de gauche à droite.

導言

『[illegible]』于其所著哲學書中，曾曰：『較爲簡明之眞理，永爲吾人所藉以求新知者也。』

『[illegible]』于其所著古代文字沿革史中云：『吾人促文明之進步，當與文字以愈賅愈簡之體格。』

『[illegible]』大辭典，釋樂譜之誼云：『欲爲美善之樂譜，必使其中標記，隨音爲用，而無兼代之混淆，數簡而適用，明確以盡意。』

譯者案，以上數語，足表新樂譜之應時發生，爲善用所長。

自千九百七年新樂譜（*一）既出現，頗爲衆所歡迎，徵世人之公言，以評新舊二法之得失，則是非昭然，新樂譜之必代舊樂譜，無可疑矣。（*二）舊法之參音樂譜，（*三）雖已經歷代之更化而成，然迄于今日，人類之智識愈進，則舊譜之闕失又見，舊譜在今日之不能不趨于改良，猶夫他樂譜在

昔日之不能不以參音樂譜改良之也。

樂譜之椎輪大輅，則爲『文字樂譜』。文字樂譜者，以字標音，其法盛行于八世紀以前。

迄于八世紀，遂改良爲『點逗樂譜』。以點逗標音，列之于曲文之上。下逮十一世紀，皆用此譜，惟逐漸有人于點逗下，增益單綫或複綫等耳。

至十一世紀之末，而所謂『方點樂譜』者出。以方點標音，列于四五綫之間。

同時更有『比例樂譜』者。以方點之形，定音之長短；此定音長短之權輿也。

更進而有『紅白黑音樂譜』，發生于十四世紀。以紅白黑三綫爲誌別；計音之法始此。

其後趨于簡約，復有『紅白黑音樂譜』兩色者，白與黑也。

更有『白色譜』則以短綫爲計音之準則。

于是迄于十六世紀之初，始有今日之『卵音樂譜』。參音樂譜之初興，猶以斜方點，列五綫之間，爲標音之法。改爲今日之卵形點，則又遲之而

至於十七世紀之末：蓋去今僅及百年也。

卽此樂譜變遷之畧史，並參觀樂譜進化表，而益信學術之改良，乃由于人類進化之自然；豈獨音樂界之當有新樂譜，爲無可疑之事實哉？

新樂譜僅以簡單楕圓形之音符，列于識音表三綫之間，其爲術約而簡，其爲用賾而賅，旣足以便初學之入門，復足以盡專家之妙用；故卽中材之人可不必過費腦力，一小時之間，能通其大旨，三數日之內，可盡其讀法。然非苟簡而已，其足以條理至繁之音變，容涵精微之樂數者：能力較舊譜爲倍。此新樂譜之所以能奪席而興也。

新樂譜所省腦力之處，則去半音升降（*四），及音名位置（*五）兩種之標號，最爲其主要。如此，可無須研求舊譜相沿之繁例，收甚寡之效，至耗甚多之力。新樂譜有十二音（*六），而無所謂半音之升降，亦不待定音而後知。且其排列整齊，隨音之起伏，爲十二音符之位置，較若畫一；使學者藉此準則，易識諸音之升降，而絕無炫亂。故新樂譜不啻繪音之形影示人也。輟音符亦準音符而改良（*七）。使輟音之久暫，適如符號之所表明，而毫無差違。則舊輟音符之易生混亂，其弊革矣。音度長短之計音號，新樂

譜僅僅有八，而舊譜則有數十，且皆爲畸零之分數。兩者難易之分別，不可以道里計也。

總之，今日樂譜與文字之進化，已達同等之程度。于今之最新合音文字，有如萬國新語者，但隨字母而直讀，更不立許多之規則。是此等文字之字母，卽所以代表語言之音，使目可得而察見。故最新合音之文字，無異爲語音作毫髮不爽之圖畫。今以樂音定爲十二，不必如舊譜之僅定七音，而多其無謂之變化，則規則整然而能簡，以此爲音樂之圖畫，庶亦可云不復有毫髮之或爽。

新樂譜之所長，乃本于科學之實驗，而出于物理之自然。故能貫通一切，而可無執滯之界限。則僅僅取其精簡之法，藉免舊樂譜之紛繁，猶未盡其美善也。新樂譜蓋能于歷代已往之遐思，異國難通之殊音，皆足以自由協合，隨意譜奏，視舊樂譜雖有紛繁之條例，却拘泥成式，而無可變通，而優劣殊相懸也。故東方諸國，研究西樂，尤以得此新樂譜，爲最良之利器。

若深知舊譜習讀與習寫之難，自能快意于新樂譜可獲節省學力之大益

•然新樂譜最爲精要之點，猶不在此•今夫文字之爲用，不獨爲記述之小技•實於性情上，思考上，觀念上，均有極大之影響•而影響之所受，則有二端：一對讀文字而言；文字正當，則性情等亦受其正當之習慣，而日進于改良•一對作文字而言，若文字正當，則其所達之情思亦精確•樂譜卽樂之文字，故其影響於人之智德，與文字同理•然則新樂譜最爲精要之點，無他，卽正當也•

舊樂譜標記繁多，外象雖紛錯，而內容實簡陋•竭半音升降等標號之能力，而僅畫於大律小律兩部分，各變爲尖平等之十有二調而止（九）•故使讀者困頓於迷塗，而終不能窺樂術之宏•夫讀樂而無良樂譜，欲求盡樂之情，實憂戛乎其爲難•樂情有不盡，卽律與調各失其豐富與自如；則其樂之未臻於美善，可想也•

賴司聽之機關，與吾人之性情，隨時改良；則美術之智慧，亦隨之進化不已•最自如最豐富最精當之治樂法術者，卽藉以盡樂之情也•每經一番進化，必有一番新理新法應之•是以當樂術進化之期，亦必有新樂理新樂法，所謂最自如最豐富最精當者應之•此乘因之公例，萬象之通義也•

LE MARIAGE, PAR MOUSSORGSKY

A Serge de DIAGHILEW.

Le premier acte (piano et chant) d'une comédie musicale inachevée, que Moussorgsky avait entrepris de composer en 1868, mais qu'il abandonna pour *Boris Godounow*, est à la fois un document du plus haut intérêt sur l'évolution artistique du maître russe et une remarquable et curieuse œuvre d'art. Tous se féliciteront de savoir enfin accessible, grâce à l'édition très scrupuleuse qui nous en est aujourd'hui donnée (1), ce que Moussorgsky réalisa de son *Essai de musique dramatique en prose*, ainsi qu'il l'a appelé.

En 1868, Moussorgsky, âgé de vingt-neuf ans, avait déja produit un assez grand nombre de ses plus significatives mélodies (la *Berceuse du Paysan*, le *Jardin près du Don*, le *Hopak*, le *Classique*, *Kallistrate*) pour révéler tout ce que sa nature offrait de frappant et d'exceptionnel. Il avait déjà consacré un effort considérable à la musique dramatique,

(1) Cette édition vient de paraître chez Bessel. Rimski-Korsakov, dont on a critiqué ici, avec beaucoup de vivacité, les remaniements à *Boris Godounow*, (remaniements sur lesquels il est en grande partie revenu par la suite) s'est abstenu de tout changement ; et, là où le texte du manuscrit de Moussorgsky lui paraissait douteux, il en a indiqué la version exacte à côté des corrections proposées.

avec son importante ébauche d'un opéra tiré de *Salammbô* ; et, à s'en rapporter aux détails que donne, dans sa biographie de Moussorgsky, Wladimir Stassow, il y avait fait preuve d'une intelligence toute particulière de l'expression dramatique comme des effets scéniques (1). Cette fois il se proposait de mettre en musique un texte de caractère réaliste et familier, qui n'avait même pas été écrit pour servir de « livret », et qui était en prose : celui d'une comédie de Gogol, le *Mariage*, que l'on a coutume d'appeler, en France, la *Marieuse*.

Le compositeur, déjà en possession de toutes les facultés d'expression qui lui étaient nécessaires (et l'on sait combien il en voulut oublier ou ignorer), sûr qu'il était d'avoir trouvé sa voie, et travaillant sur un texte si propice aux notations directes, spécifiques, exactes du langage et des mouvements qu'il ambitionnait de réaliser, ne pouvait pas, assurément, faire de mauvaise besogne. Et, même avant que ne parût cet acte de son *Mariage*, on n'était guère tenté de mettre en doute la justesse des fières phrases qu'il avait écrites en 1873 à Stassow, auquel il offrait, en manière de cadeau d'anniversaire, le manuscrit de son œuvre inachevée : « Je pense tout le temps à vous en ce jour qui m'est si cher... et je me demande : comment réjouir l'ami que j'aime ? En ma qualité de téméraire, j'ai trouvé la réponse tout de suite : m'offrir moi-même en don. Ainsi fais-je. Acceptez mon récent travail sur le *Mariage* de Gogol ; examinez ces essais de discours musical, comparez avec *Boris*, mettez en regard les années 1868 et 1871 : vous verrez que ce que je vous donne là, c'est incontestablement moi-même. J'y ajoute le rôle de Kotchkarew copié par Dargomyjski ; c'est là un précieux témoignage de ce que fut Dargomyjski durant la dernière partie de sa vie : tout malade, tout préoccupé de son *Convive de pierre*, il a trouvé le temps de faire cette copie (2). Il me faut le grand jour, et je crois que pour un amateur, mon *Mariage* est riche en révélations sur mes témérités musicales. Vous savez combien m'est précieux ce *Mariage*. Et pour dire

(1) Voir la traduction du passage de Stassow, dans : M.-D. Calvocoressi, *Moussorgsky*, pp. 158-161.

(2) Pour comprendre ce passage, il faut se rappeler que le premier acte du *Mariage* avait été exécuté à une soirée privée en 1868, Dargomyjsky tenant le rôle de Kotchkarew. Cf. *ouvr. cité*, p. 42.

vrai, sachez qu'il m'a été suggéré par Dargomyjski (plaisamment) ainsi que par lui (sérieusement). J'ai indiqué l'époque et la durée du travail ; le lieu même est noté. Tout est en ordre et rien ne manque » (1).

D'autres lettres de Moussorgsky, écrites à l'époque où il travaillait au *Mariage*, ne sont pas moins révélatrices et des tendances du compositeur dans cette œuvre, et de la satisfaction qu'il ressentait en voyant cet « Essai d'opéra dialogué » se réaliser tout à fait selon ses vues. Il écrit à César Cui, le 3 juillet 1868 : « A peine avais-je quitté Pétersbourg, que j'ai fini la première scène de mon *Mariage*... J'ai considérablement simplifié ce que je vous en avais montré. J'ai trouvé pour Podkolessine (le héros de la pièce) une phrase orchestrale très réussie, qui fait on ne peut mieux mon affaire pour la scène de la demande en mariage. Dargomyjski, je crois, en est enchanté. Elle intervient pour la première fois dans la conversation avec Stépane (le valet de Podkolessine), sous les mots : « N'a-t-il pas demandé... ? » C'est, voyez-vous, un *fragment* (2) de balourdise. Il résonnera tout entier, au moment de la demande officielle, au troisième acte, quand Podkolessine est déjà décidé à se marier (3). Il caractérise, je crois, fort bien le stupide embarras de Podkolessine. Dans la première scène, j'ai ménagé à Stépane une sortie adroite. Quand Podkolessine l'appelle pour la troisième fois, il vient furieux, mais naturellement il se retient ; et quand Podkolessine lui dit : « Je voulais, frère, te demander... », il crie *fortissimo* : « La vieille est arrivée ! », coupant court de la sorte à l'importunité de son maître. Le deuxième tableau est actuellement esquissé en brouillon : « C'est le chien qui ment » et « Des cheveux gris ! » sont très bien venus. Je crois que la petite scène n'est pas mauvaise et intéressera. A la fin,

(1) Sur la première page est l'inscription : « Commencé le mardi 11 juin 1868, à Saint-Pétersbourg ; fini le mardi 8 juillet, au village de Chilovo, gouvernement de Toula. A la fin de la deuxième scène, se trouve la date : 2 juillet 1868, Chilovo. »

(2) En français dans le texte.

(3) Ceci confirme la thèse que j'ai indiquée ici-même (janvier 1908) sur l'emploi conscient que faisait Moussorgsky du leit-motiv. Cf. aussi plus loin.

les mouvements d'ours de Podkolessine, aux paroles « des cheveux gris » sont réalisés de curieuse manière... Je m'efforce de mettre en valeur toutes les nuances d'intonation que rencontrent les acteurs dans le cours du dialogue, et cela même sur les moindres mots, pour les moindres causes... Ainsi dans la scène avec Stépane, ce personnage passe subitement du ton obséquieux au ton courroucé, après que son maître lui a parlé cirage. Dans la scène avec Thécla, il y a pas mal de tels moments ! »

On voit ce que Moussorgsky voulait faire : un dialogue minutieusement noté et d'une véracité scrupuleuse, que l'accompagnement assaisonnât en suggérant, en imposant même la musique la plus appropriée. Et jamais l'auteur de *Boris Godounow* et de la *Chambre d'enfants* n'a été plus profondément lui-même, plus fidèle à son idéal que dans ces quatre scènes de comédie. Jamais il n'a été plus audacieux, jamais il n'a trouvé des moyens d'expression plus neufs, plus saisissants. Le *Mariage* reste unique dans l'œuvre même de Moussorgsky, non seulement par sa verve bouffonne, très différente de celle des mélodies comiques ou des scènes familières de *Boris Godounow* (l'auberge) et de *Khovanchtchina* (au début du premier acte), mais par son atmosphère et son style musical. Quatre personnages seulement y figurent : le sot Podkolessine, qui veut se marier ; son valet Stépane, excédé par les incessantes inepties du patron ; Thécla, la courtière en mariages, bavarde, remuante, mielleuse, magistralement silhouettée ; et Kotchkarew, l'ami au verbe haut, qui sait tout et n'est point chiche d'avis spontanément offerts.

Moussorgsky a merveilleusement créé, pour transformer en déclamation lyrique les propos de ces quatre personnages, le ton de la conversation musicale à la fois très caractéristique et très simple qui seule pouvait convenir. On savait déjà — avant tout par la *Chambre d'enfants* — qu'il était capable de noter musicalement, en les amplifiant à peine et sans le moins du monde en atténuer la souplesse ni la diversité, les plus subtiles inflexions de la parole. Ici, la tâche était plus difficile, pour diverses raisons, que lorsqu'il s'était agi de

scènes enfantines. Le dialogue comique de Gogol a déjà par lui-même quelque chose d'outrancièrement humoristique, qu'il fallait se garder de pousser jusqu'à la charge grossière. La gamme des sentiments et des nuances est bien plus diverse, et la continuité du mouvement scénique, les longues progressions que forment les scènes nécessitaient un traitement fort différent, des partis pris plus soutenus.

Mais la difficulté vaincue n'est qu'un petit côté de la partition du *Mariage*. Ce sur quoi il convient de s'arrêter, ce qui en fait le mérite suprême, c'est l'heureuse venue de cette musique où se fixe et vit en traits incisifs tout l'essentiel du texte, son atmosphère, son coloris pittoresque et son incomparable entrain. La musique du *Mariage*, c'est le triomphe du rythme, d'un rythme plastique, divers, d'infatigable mobilité et dont le principe est entièrement nouveau. On sait que dans la première des scènes de la *Chambre d'Enfants*, Moussorgsky, poussant à l'extrême un de ses procédés favoris (*cf. Promenade* dans les *Tableaux d'une Exposition*), change de chiffrage presque à chaque mesure : certains commentateurs l'ont constaté avec ravissement, d'autres avec amertume. On est frappé de ne rien trouver de comparable dans le *Mariage* : c'est à peine si dans tout ce premier acte les mesures à $\frac{2}{4}$ ou à $\frac{3}{4}$ viennent par instant alterner avec la mesure à quatre temps, qui prédomine. Dans la partie chantée les valeurs ternaires et les valeurs binaires se succèdent à chaque instant. Je crois bien qu'on n'y trouvera pas une seule syncope. Et c'est tout. C'est à l'intérieur même des barres de mesure que le rythme évolue en liberté, se désarticule avec une superbe indépendance et de la manière la plus originale et la plus inattendue, quoique toujours naturelle. On n'avait jamais compris le rythme de cette manière-là ; et, postérieurement au *Mariage* de Moussorgky, je crois bien que le seul exemple d'un traitement rythmique analogue — quoique réalisé avec un tout autre but — se trouve dans les *Miroirs* pour piano de M. Maurice Ravel (1).

(1) De même, M. Maurice Ravel, dans son *Heure Espagnole*, actuellement reçue à l'Opéra-Comique, a pratiqué une déclamation très exacte, originale et libre qui présente avec celle du *Mariage* nombre d'affinités. Il est bon de faire remar-

Le caractère de la mélodie, dans le *Mariage*, se ressent comme bien on le pense de ces particularités du rythme. Ici comme dans l'œuvre presque entier de Moussorgsky, tout ce qui n'est pas notation du langage parlé est notation pantomimique (1). On se doute que les scènes du *Mariage* fournissent matière à mille divers motifs de cette nature qui apparaissent, disparaissent ou parfois reviennent avec la plus grande logique au point de vue scénique sinon au point de vue musical. Un motif qui semble d'une ronde populaire et de prestes triolets danseront autour de Thécla, pour évoquer ses gestes vifs et obséquieux, ses allures endimanchées. Bien que le dialogue ne s'arrête pour ainsi dire pas, un instant, des traits fusent entre certaines répliques, des dessins rapides soulignent et imposent les mouvements. Le motif assigné à Podkolessine (p. 5, l. 1), prend à l'occasion une allure vive et désinvolte sans perdre l'essentiel de son rythme caractéristique (pp. 8, l. 3; 10, l. 21; 4, l. 3, etc.) ou subit une modification mélodique pour souligner le regard contrit de Podkolessine vers son miroir brisé (p. 38, l. 1).

Souvent, la pantomime est suggérée par les inflexions mêmes du chant, d'où certaines tournures dégingandées à la Richard Strauss dont l'œuvre de Moussorgsky n'offre, je crois bien, pas d'autre exemple (2). Très libre est le sentiment tonal de l'œuvre entière, où abondent les altérations de toute nature, ce qui achève d'assurer au mélo une entière liberté sans que rien n'y apparaisse insolite ou forcé, si l'on veut bien juger avec l'oreille et non avec les yeux.

Les mêmes traits se retrouvent dans l'harmonisation, très légère, encore plus audacieuse. Pour n'en citer qu'une particularité, on peut relever des frottements de seconde d'un haut goût, qui sont plutôt des effets de timbres que des effets proprement harmoniques, mais qu'il est bien intéressant de rencontrer en 1868 (3).

Il est impossible de caractériser par des épithètes la justesse de la déclamation, comme d'en énumérer les particu-

quer dès maintenant que l'*Heure Espagnole* était achevée bien avant la publication du *Mariage*,

(1) Cf. M.-D. Calvocoressi, *Ouv. cité*, pp. 90 et suivantes.

(2) Page 14, l. 3.

(3) Pages 28, ll. 2 et 3 ; 33 ; 36, etc.

larités. On remarquera l'absence de tenues et même de valeurs longues, ce qui est tout à fait conforme au désir qu'avait Moussorgsky de rester dans la note la plus naturelle possible. Le caractère comique des intonations se traduit parfois par des intervalles anormaux et quelques sauts brusques. J'ai déjà mentionné le rôle des divisions en triolets introduites à propos dans le cours du récitatif chanté que constitue de bout en bout cette déclamation. Et quand j'aurai noté l'absence de toute formule d'accompagnement tant soit peu conventionnelle, de tout remplissage, j'aurai, je crois, épuisé les remarques que peut comporter une étude sommaire telle que je la présente.

J'espère avoir montré quelques-unes des raisons pour lesquelles la partition posthume de Moussorgsky doit intéresser tous les musiciens. L'exécution publique en est d'autant plus aisée que, selon le vœu du maître Rimski-Korsakov, il sera interdit de la jouer autrement que sous la forme même que lui donna son auteur : et nul orchestrateur ne trahira, fût-ce en voulant la servir, la pensée que Moussorgsky nous a léguée.

M.-D. Calvocoressi.

L'HYGIÈNE DU VIOLON

CONSEILS PRATIQUES SUR L'ENTRETIEN DES INSTRUMENTS A ARCHET EN VUE DE LEUR CONSERVATION

QUATRIÈME CAUSERIE

« Jadis la mode était de tenir les manches fort en avant, les chevalets, les touches extrêmement bas, les cordes fines et le ton modéré. »

C'est en ces termes que Lupot, par l'intermédiaire de l'abbé Sibire, dépeint la manière dont nos ancêtres montaient leurs violons, et ce degré de tension répondait exactement aux besoins d'exécution de l'époque. La nécessité d'augmenter la tension des cordes par un renversement plus accentué, et de donner de ce fait plus de hauteur au chevalet, de résistance à la barre, d'épaisseur aux cordes, est due en grande partie aux progrès de la technique instrumentale, et ces progrès furent provoqués par le mouvement musical moderne. Excursions dans les parages élevés, rapidité dans l'exécution des traits, brillant dans la sonorité, facilité et variété de coups d'archet, tout cela serait impossible à obtenir sur des instruments montés à l'antique. Nos ancêtres n'en étaient pas privés, leur technique répondant aux besoins de leur musique.

Si cette transformation se fit assez rapidement dans l'instrument, il n'en est pas de même de l'archet.

Il suffit de jeter un coup d'œil rétrospectif de 1600 à la fin du XVIIIe siècle pour en suivre le développement si l'on peut dire embryologique : Mersenne (1620), forme primitive, tout le poids est au talon, pas de tête, l'extrémité supérieure fait crochet en avant. Kircher (1640), même forme, la tête commence à se deviner. Castrovillari (1660), la tête est indiquée, et par conséquent plus d'élasticité dans la baguette. Bassani (1680), même forme un peu plus accentuée. Corelli (1700), la tête est née, elle est à forme *col de cygne*, la hausse est perfectionnée, l'archet est court mais équilibré ; la mèche court parallèlement à la baguette. Tartini (1740), même forme plus accentuée ; la baguette a une bonne longueur. Cramer (1770), un changement radical s'est opéré, la tête a perdu la forme col de cygne pour devenir *carrée* : c'est l'archet moderne. Viotti (1790), l'archet atteint les derniers perfectionnements avec Tourte l'aîné puis TOURTE LE JEUNE (1747-1835).

On le voit, l'archet s'est transformé parallèlement à l'évolution musicale.

L'abandon du clavecin et l'invention du piano-forte, puis du piano, puis du piano moderne avec toute sa puissance, et l'agrandissement des salles de Concerts, nécessitèrent une sonorité plus robuste de la part des instruments à archet.

Si l'on voulait réellement se rendre compte de ce qu'était la musique ancienne, il faudrait l'exécuter avec le *la* de 808 vibrations, et le timbre d'instruments pourvus de cordes si peu tendues se marierait admirablement avec celui du clavecin. Présenter cette musique avec l'intensité moderne, c'est commettre le plus détestable des anachronismes.

La connaissance de ces détails va nous donner l'explication d'un phénomène singulier, dont beaucoup furent victimes, sans s'en douter.

Appelé à jouer dans un salon ou ailleurs, ne vous est-il jamais arrivé d'être, sans préambule, mis en présence d'un piano devant servir à l'accompagnement, accordé au-dessous du diapason normal ? Vous avez donc baissé l'accord de votre violon, et dès le début, vous vous êtes trouvé gêné par

la mauvaise qualité de votre exécution, et par votre manque d'aptitudes : main gauche lourde, pas de son, pas de brillant dans le trait, coups d'archet ratés comme à plaisir. Si vous n'êtes ni observateur ni vaniteux, vous avez attribué votre insuccès à une mauvaise disposition momentanée. Tout le mal venait de ce que votre violon avait perdu ses qualités, comme un rasoir sur le tranchant duquel on aurait prodigué des coups de marteau. Dans le violon moderne, la tension des cordes par le renversement du manche, et la résistance de la table par les dimensions de la barre, exigent que l'accord soit basé sur le *la* de 870 vibrations, et l'archet lui-même est équilibré en vue de cette tension générale.

En principe donc, vérifiez toujours l'accord du piano et s'il n'est pas normal, renoncez plutôt à vous produire qu'à vous faire juger désavantageusement.

Le renversement a donc pour effet de déterminer l'angle formé par la rencontre des cordes et du chevalet et, par suite, la tension des premières, et la pression du dernier sur la table. Plus le renversement sera accentué, plus le chevalet sera élevé, l'angle formé par les cordes, aigu, et, par conséquent, la pression forte.

Il y a différentes manières d'établir le renversement. Le moyen le plus pratique de le vérifier est le suivant :

On place sur la touche une règle que l'on maintient avec la main gauche, puis, de la main droite, on pose perpendiculairement sur la table, à l'endroit où se trouve le *point* (milieu de la ligne imaginaire qui va du cran d'une *f* à l'autre) une petite règle graduée. Elle indiquera au point d'intersection qu'elle formera avec la première, un certain nombre de millimètres ou de lignes, qui seront la mesure du renversement si l'instrument est bien réglé.

Les meilleures mesures sont les suivantes :

Violon . . . 12 lignes ½ fort.
Alto . . . . 14 lignes ½.
Violoncelle 3 pouces 1 ligne ½ faible.

Il est évident que ces mesures doivent être diminuées pour des instruments de petit format.

Dans ces conditions la hauteur la plus favorable des cordes sur la touche se formule ainsi :

Violon. . . .	de la touche au *mi*	: 4 m/m ;
	— *sol*	: 5 m/m.
Alto	de la touche au *la*	: 4 m/m ½ ;
	— à l'*ut*	: 5 m/m ½ ;
Violoncelle .	de la touche au *la*	: 5 m/m 70 (6 faible)
	— à l'*ut*	: 7 m/m.

(Ces mesures se prennent à l'extrémité de la touche).

Nous venons en même temps de déterminer la hauteur du chevalet ; il nous reste à indiquer les épaisseurs que l'expérience a fait connaître comme les plus favorables :

Epaisseur	*Au pied*	*Au sommet*	
Violon. . . .	4 millimètres	2 millimètres	
Alto	5 —	2 —	fort.
Violoncelle . .	12 —	3 —	

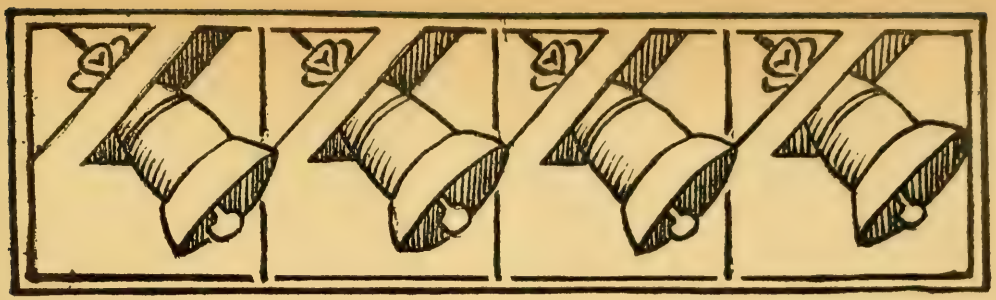
Le chevalet représente la bissectrice de l'angle formé par les cordes, et par conséquent, la résultante des forces de traction de ces cordes. La formation de cet angle est le but final auquel tend le calcul du renversement, puisque suivant qu'il sera plus ou moins fermé, le chevalet appuiera plus ou moins sur la table et la tension générale sera plus ou moins grande. L'angle idéal sera donc celui qui donnera la pression nécessaire et suffisante.

Dans un instrument répondant aux conditions prescrites, dont les voûtes et les épaisseurs sont normales, il doit y avoir le nombre de degrés suivant :

Violon	155°
Alto	154°
Violoncelle.	150°

Pour les petits modèles, cet angle supporte d'être plus ouvert, et dans ce cas, le renversement demande à être moins accentué.

(*A suivre.*) LUCIEN GREILSAMER.



A PROPOS DE L'ANNIVERSAIRE DE BIZET

BIZET, né le 25 octobre 1838, aurait maintenant soixante-dix ans sonnés. Tandis que M. Chevillard se contentait de tirer un coup de chapeau à sa mémoire, en jouant l'ouverture *Patrie*, M. Colonne, que tant de souvenirs attachent à l'auteur de l'*Arlésienne*, a consacré presque tout un programme à la célébration de son anniversaire. L'occasion est bonne de faire notre examen de conscience artistique et de fixer tels qu'ils nous apparaissent aujourd'hui, les traits du maître toujours regretté. Voilà trente-trois ans qu'il est mort ; et si nous coudoyons heureusement encore quelques-uns de ses plus illustres contemporains, lui nous apparaît déjà comme un ancêtre, parce qu'il est tombé sur la route, tandis qu'eux achevaient la courbe de leur évolution. Un tiers de siècle a passé sur Bizet ; c'est assez pour justifier un regard en arrière ; le recul est suffisant pour une vue d'ensemble. La postérité a commencé pour lui.

Rien n'est plus commun et plus vain que de refaire la destinée. Ne lisons-nous pas tous les jours des réflexions dans ce goût : « Ah ! si Bizet avait vécu, la musique française aurait pris une orientation bien différente ; elle ne serait pas ceci, elle serait cela... Et quels chefs-d'œuvre sains et clairs ne nous eût-il pas donnés ! » Il se peut ; mais pour apprécier un artiste, force est bien de nous en tenir à ce que nous avons de lui.

Le premier trait qui nous frappe, et qui apparaît matériellement sur le programme du Châtelet, c'est la difficulté

de trouver chez ce maître les éléments d'un concert symphonique. Ses œuvres d'orchestre se réduisent à deux, *Roma* et *Patrie*. L'une est un assez pâle envoi de Rome, remanié quelques années plus tard, et qui, après s'être présenté d'abord comme une suite de tableaux caractéristiques, a usurpé le titre de symphonie. Parmi les innombrables impressions d'Italie que tout jeune musicien se croit tenu de noter, *Roma* est sans doute une des moins heureuses. Sans évoquer à son sujet l'ombre académique de Mendelssohn, qui ne laisse pas de s'y faire entrevoir, il est permis de dire qu'on a fait mieux chez nous, avant et après.

Quant à *Patrie*, c'est une ouverture écrite sur commande, à l'époque de la pleine maturité, entre l'*Arlésienne* et *Carmen*, et dont la valeur est fort supérieure. Mais bien que des juges excellents la préfèrent à sa rivale, l'ouverture de *Phèdre*, de Massenet, je ne puis m'empêcher de trouver que celle-ci a beaucoup moins vieilli.

Cet éloignement à l'égard de la musique pure tient sans doute pour une large part à l'enseignement pitoyable et mutilé du Conservatoire, où il a toujours été de tradition de cultiver le théâtre et non la musique. Un Lalo, un Saint-Saëns, un de Castillon, sont des irréguliers qui n'ont pas subi le joug de la discipline officielle. Cependant, M. Massenet lui-même, quoique formé rue Bergère et homme de théâtre jusqu'aux moelles, est beaucoup plus abondant symphoniste que Bizet ; et l'on cite même de lui un quatuor inédit. Mais Bizet est musicien de théâtre exclusivement ; l'intériorité de l'œuvre symphonique et *a fortiori* le recueillement de la musique de chambre lui sont étrangers. Sa musique n'existe que pour illustrer un scénario. Elle n'ouvre pas la porte du rêve, mais vise à l'effet immédiat et l'atteint par la vivacité du rendu, par je ne sais quoi de ramassé et de nerveux. Il y a dans cet art très vivant et tout en relief une force impérieuse, une décision qui entraîne ; mais il dit tout et ne laisse rien à faire à l'imagination de l'auditoire. Bizet a excellé dans les préludes ou intermèdes instrumentaux, formant autant de petits tableaux d'une propreté toute hollandaise ou mieux de médailles nettement frappées, où se précise l'impression condensée des scènes passées ou à venir. Symphoniste pour entr'actes ! Et les matériaux qu'il y met en œuvre ne sont

nullement des idées symphoniques, mais le plus souvent de larges phrases déclamées qu'on dirait armées de pied en cap. Il ne leur manque que la parole.

Gounod écrivait à Bizet, le 7 avril 1863 : « Les bons ouvrages tuent les mauvais. Dans vingt ans d'ici, Wagner, Berlioz, Schumann, compteront bien des victimes. » En 1883, Gounod, menacé de passer au rang des victimes et devenu fort réactionnaire, aurait supprimé au moins un nom dans cette liste, ou peut-être deux, sinon les trois. Bizet, jusqu'à son dernier jour, est resté fidèle à ses admirations de jeune homme.

Ce qu'il y a de vraiment nouveau dans son harmonie souple et savoureuse me paraît procéder directement de l'auteur de *Manfred*. Sa trace est visible jusque dans *Carmen ;* rappelons-nous la phrase de Don José : *La fleur que tu m'avais jetée,* ou le chœur des cigarières. L'exemple de Schumann a encore inspiré ces charmantes pièces à quatre mains, *Jeux d'enfants*, qui assurent à Bizet une place très honorable parmi les musiciens de l'enfance (je ne dis pas *pour* enfants !) D'autres après lui ont traité le même sujet, depuis les *Biroulki* (très schumanniens aussi) de Liadof jusqu'au *Children's Corner*. On a écrit de beaux livres sur le rôle de l'enfant dans les arts plastiques ; ses portraits musicaux ne seraient guère moins intéressants à étudier.

Il est regrettable que Bizet n'ait pas aussi pris modèle sur le maître du lied. Rien de plus contraire à son esprit qu'une mélodie telle que les *Adieux de l'hôtesse Arabe*, pour laquelle maints critiques professent une admiration qui me demeure incompréhensible. Mépris absolu du texte, paroles ajoutées, faute de prosodie, accents ou tenues sur des articles, des prépositions, des finales muettes (1) ; enfin toute la lyre ! On comprend trop bien qu'un poète soit horripilé par cette camisole de force infligée à sa muse.

Quant à Berlioz, il n'est pas resté sans influence sur l'orchestration de Bizet. Dès les premières mesures, *Patrie*

(1) C'est la déplorable tradition contre laquelle Berlioz presque seul réagissait. Observer la prosodie et l'accentuation, c'était bon dans le récitatif ; et Bizet s'y conforme assez scrupuleusement. Mais on jugeait cela tout à fait superflu dans les airs, et le lied était traité de même. Il est vraiment cruel aujourd'hui d'entendre chanter : » Mais *ne* — me quitte pas, ô *ma* — Carmen... « (Duo final ; *et passim !*)

sonne comme une ouverture de Berlioz ; Berlioz assagi, très raisonnable, Berlioz coiffé à la Titus, mais c'est bien lui.

Et c'est aussi Gounod que nous reconnaissons çà et là, lorsque Bizet veut exposer une ample période mélodique. Malheureusement, ni la grandiloquence ni le geste onctueux et bénisseur de l'abbé Gounod ne sont naturels à son jeune ami, qui rencontre parfois l'emphase (écoutez le trio du Scherzo dans *Roma*) sans trouver toujours la séduction. Jusque dans *Carmen*, des tournures de phrases, des cadences surtout décèlent leur origine. (Micaëla au premier acte : « Ce que l'on m'a donné, je vous le donnerai. » — Don José au deuxième : « Jamais femme avant toi aussi profondément n'avait troublé mon âme. »)

L'enthousiasme de Bizet pour la musique de Wagner gênait naguère ses biographes, qui s'appliquaient encore à l'atténuer ; il éclate dans les lettres récemment publiées où Bizet s'efforce de convertir Mme Halévy à Wagner et à Schumann. Mais on en chercherait vainement le moindre reflet dans son œuvre et le reproche de wagnérisme qui n'a cessé de le poursuivre apparaît vraiment inconcevable.

Il a pourtant pesé sur lui dès son premier opéra, si imprégné d'italianisme, ces *Pêcheurs de perles* parus sur la scène du Théâtre Lyrique quelques semaines avant les *Troyens*. Le moindre intérêt de cette partition n'est peut-être pas dans les perles qu'elle donne l'occasion de pêcher à travers la critique contemporaine. En voici une que je ramasse sur le fumier d'A. de Lasalle (*Monde Illustré* du 10 octobre 1863) : elle est d'une trop belle eau pour la laisser perdre. Après avoir accusé Bizet de s'être laissé corrompre par Wagner et Gounod, et d'ériger comme eux en système l'absence de mélodie, le critique, s'élevant à des considérations générales, déclare : « Un chœur ne serait pas chantable si l'on s'y permettait des tours de force de contrepoint ! »

De l'œuvre suivante, *La Jolie Fille de Perth*, qui accuse une bien plus complète maturité, il semble n'avoir guère survécu que la *danse bohémienne* ; sa progression rythmique, accélérée jusqu'au tourbillon, est d'une animation irrésistible, dont l'ivresse, au demeurant, semble moins musicale que physiologique

Le charme de Félicien David et le souvenir de la toute

récente *Lalla Roukh* n'étaient sans doute pas étrangers aux *Pêcheurs de Perles*. Ils se retrouvent certainement dans l'orientalisme de *Djamileh*, cet acte d'après la *Namouna*, de Musset, presque contemporain de l'*Arlésienne*, et qu'il serait intéressant de voir ressusciter par le théâtre municipal de la Gaîté. Il y passe aussi quelque souffle de Gounod, et de Berlioz encore (celui de *Béatrice et Bénédict*).

Mais l'*Arlésienne* et *Carmen* demeurent vraiment seules aujourd'hui pour supporter la gloire de leur auteur. C'est ici le lieu de remarquer qu'une musique étroitement circonscrite au livret et s'interdisant toute échappée dépend beaucoup de la valeur de ce livret. Quand Bizet travaille sur de méchantes rapsodies, il s'expose à sombrer avec elles ; vient-il à collaborer avec un Mérimée ou un Daudet, il fait œuvre durable. Et l'on est parfois tenté de se demander s'il ne reçoit pas d'eux autant qu'il leur donne. La musique de l'*Arlésienne*, qui reste son œuvre la plus homogène, a commencé par sauver la pièce : n'a-t-elle pas profité depuis de la poésie touchante qui y rayonne ? L'*Adagio* souligne sans doute fort bien l'idylle du vieux Balthazar et de la Renaude ; mais ne perdrait-il pas beaucoup de son charme si, lorsque nous l'entendons dans la suite d'orchestre, nous n'évoquions pas le souvenir de la scène, et la prose fluide et nuancée d'Alphonse Daudet ?

Quant au sujet de *Carmen*, il convient merveilleusement à son talent à l'emporte-pièce ; tous ses dons, ici, le servaient à souhait, et non seulement ses qualités, mais jusqu'à leurs limites même, et au soupçon de vulgarité qu'on serait, ailleurs, tenté de lui reprocher. (La vigueur plébéienne de Verdi a toujours fait impression sur lui). *Carmen* est à Bizet ce que le *Freischütz* est à Weber : il y a harmonie préétablie entre l'auteur et l'œuvre. Aussi *Carmen*, exceptionnelle réussite, ne pouvait manquer de faire école, en vertu de cette constante erreur qui nous porte à imiter les tics les plus personnels de nos modèles. Bizet, qui donne une main à Hérold, tend ainsi l'autre aux véristes italiens ; et sans sortir de chez nous, *Carmen* peut revendiquer ses droits d'aînesse sur un certain nombre de *Navarraises*, de *Flamencas* et autres *Habaneras*. Les premiers auditeurs firent la grimace devant ce ragoût trop pimenté pour leur palais habitué à de fades

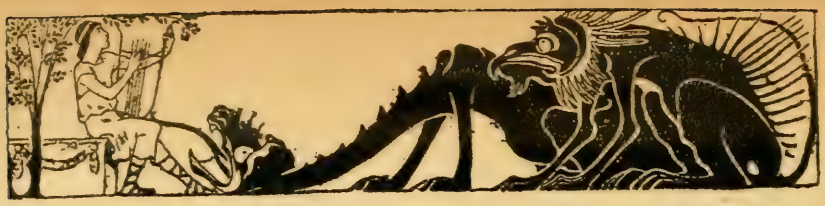
guimauves, et le rôle de la bêlante Micaëla, où s'accusent les défaillances du lyrisme de Bizet, trouva, presque seul, grâce devant eux ; le public a pris goût, depuis, à bien d'autres épices. Mais il faut regretter cette faveur indéniable de la formule vériste, si contraire à l'essence de la musique, dont elle apparaît comme le « sabotage », lorsque sa foncière brutalité n'est pas amortie par la discrétion et le sens artiste qui sauvent la partition de *Carmen*. Le rôle de la musique au théâtre devrait être, non pas d'enluminer les paroles, mais d'éclairer des profondeurs où le texte n'atteint pas. Une fable qui se suffit à elle-même n'a pas besoin de musique.

La muse de Bizet est une belle fille robuste et saine ; mais, si l'idéal de l'artiste semble un peu trop prochain et terre à terre, c'est sans doute à l'homme qu'il faut en demander compte. Son vieux professeur Marmontel laisse discrètement entendre que « moins jaloux de ses œuvres », il eût vécu plus longtemps; l'âpre désir du succès lui fouettait le sang. Dans la correspondance qui vient d'être publiée son moi s'étale avec complaisance ; il y déclare, comme une vérité hors de conteste, qu'il distance, et de loin, tous ses émules. On peut se dire ces choses-là à soi-même, concéderait Bridoison, mais quant à les écrire, même à sa belle-mère, n'est-ce pas déjà trop ? Enfin, M. Henri Maréchal a rapporté un propos inquiétant, tenu devant lui seul, deux ou trois semaines après la première de *Carmen :* « Ah ! en voilà assez de faire de la musique pour épater trois ou quatre camarades qui se f... de vous par derrière ! Je vois maintenant ce que le public demande ; eh bien ! je lui en ferai, de ce qu'il demande ! » Si grande qu'on soit disposé à faire la part d'un légitime et trop naturel énervement, il faut bien avouer qu'un fâcheux état d'esprit apparaît ici. On n'imagine pas semblables paroles dans la bouche de Berlioz, de Wagner ou de César Franck ; et pourtant deux au moins d'entre eux n'avaient, dans la vie ordinaire, que des âmes de simples mortels.

En définitive, la musique de Bizet, vigoureuse et faite de main d'ouvrier, manque un peu d'arrière-plans. Evocatrice, elle l'est sans doute, mais surtout de visions plastiques, non de ces mystérieux fantômes qui s'élèvent du fond de l'inconscient pour nous faire tressaillir : et c'est pourtant là le plus saint ministère de la divine musique. Nous ne lui

reprochons pas d'être claire, mais d'être à fleur de peau. Une page de Beethoven, telle si l'on veut, que le *lento* de l'op. 135, est d'une clarté parfaite : et cependant les plus célèbres quartettistes auront beau en approfondir l'interprétation, ils n'en épuiseront jamais le contenu. Cette richesse intime manque à l'art de Bizet ; il n'a point de trésor caché. C'est précisément, je le crains, ce que veulent exprimer ceux qui le louent d'être bien français ; ils risquent de faire injure au génie français, capable d'aller plus loin et plus haut, et qui en a donné des preuves. Méfions-nous des enthousiasmes étrangers. Après avoir été accablé sous le nom de Wagner, il ne manquait plus à Bizet que d'être admiré *contre* Bayreuth ; c'est une nouvelle forme de la « rengaine Wagner » dont il s'avouait excédé. Du moins Nietzsche l'a-t-il jugé avec une clairvoyance aiguë ; et quand il dit de la musique de Bizet qu'elle est « achevée », voilà bien le mot propre ! C'est le caractère même de notre art classique, à prendre ce terme. au sens un peu étroit. A condition donc de ne pas prétendre enfermer le génie français dans le cercle qui borne l'horizon de Bizet, on peut admettre qu'il représente excellemment une tradition française. La franchise de ses rythmes permettrait de le rattacher à Rameau, et il n'y a pas si loin de tel menuet des pièces de clavecin au menuet de l'*Arlésienne*. Le quintette du second acte de *Carmen* est, dans le genre de l'ancien opéra-comique, un petit chef-d'œuvre accompli. Il n'en est que plus piquant de voir Bizet, dans ses lettres, blasphémer l'œuvre type du genre « éminemment national » : *La Dame Blanche !*

G. Allix.



LE MOIS

CONCERTS CHEVILLARD

Le mois de novembre a été fort bien employé : Mozart, Berlioz, Liszt, César Franck, Brahms, Rimski-Korsakov et Claude Debussy, évoqués tour à tour, ont témoigné d'un goût large et judicieux. Comme œuvre nouvelle nous avons eu les *Impressions d'un site agreste* de M. Jules Muagué, qui sont des impressions personnelles. La force y est plus apparente que la grâce, sans doute, et l'orchestre, très coloré, manque de certaine transparence dont on sait aujourd'hui nous flatter ; il est manifeste que l'auteur n'appartient à aucun de nos petits cercles parisiens. C'est pourquoi il a su garder son franc parler, et sa musique aux rythmes accusés a une saveur un peu rude et sauvage qui répond au sujet choisi. On ne peut que souhaiter d'en entendre davantage.

La *Mer*, que M. Claude Debussy dirigeait lui-même, l'an passé, aux Concerts Colonne, a retrouvé ici un charme de sonorité que seule une baguette magique pouvait conférer à l'autre association, et une interprétation beaucoup plus surveillée et suivie qu'à la première apparition de l'œuvre, en 1905. Seul, le premier mouvement (*De l'aube à midi sur la mer*) reste indécis, parce que M. Chevillard est indécis lui-même sur le caractère qu'il faut accuser, et trop sincère d'ailleurs pour se donner l'air de comprendre ce que son esprit n'a pas entièrement saisi. Peut-être le titre du morceau lui donne-t-il le change : il semble ne chercher qu'une succession d'effets pittoresques, à la manière russe, alors que la construction, comme j'ai essayé de le montrer ici-même (15 février 1908), est d'une logique rigoureuse. Ici le poème symphonique rejoint la symphonie, comme dans les *Nocturnes* d'ailleurs, et le *Prélude à l'après-midi d'un Faune ;* mais l'œuvre étant plus considérable et plus riche en détails, les grandes lignes en sont aussi plus simples et plus marquées.

A ce même concert, Mme Jeanne Raunay nous a offert le grand air du deuxième acte d'*Hulda*. On sait qu'une sorte de schisme s'est produit, parmi les fidèles de Franck, au sujet de sa musique dramatique, les orthodoxes, avec M. d'Indy, la voulant inférieure à sa musique religieuse, et même moins dramatique, les libéraux, représentés par M. Charles van den Borren en son livre très remarquable sur l'*Œuvre dramatique de César Franck*, déplorant au contraire le préjugé qui tint le maître écarté de la scène presque toute sa vie, et pèse, aujourd'hui encore, sur *Hulda* comme sur *Ghiselle*. Il me paraît probable, en effet, que César Franck, trop naïf pour être bien austère, eût chanté volontiers tous les sentiments humains, s'il n'eût été confiné à l'église par sa profession d'organiste, et chambré dans sa vocation religieuse par ses admirateurs. Ce qui est sûr, c'est qu'il a aimé, mieux encore, deviné la nature, lui qui ne dépassa jamais Ville-d'Avray ; et dans *Hulda* justement, il a évoqué de touchants paysages de mer et de montagne, qu'il n'avait jamais vus.

Il pouvait être un poète. Mais sa vie fut celle d'un organiste, voué aux cantiques, processions, chorals et oratorios. De là, des habitudes de style dont il ne put jamais se défaire entièrement : l'accent de la prière, la longueur de la méditation, un suave ennui de litanie. C'est M. Camille Bellaigue, je crois, qui le premier prononça, à l'occasion du doux musicien, le mot d'ennui. Il n'a, en soi, rien d'injurieux, et caractérise à merveille une musique qui toujours évoque la somnolence pieuse des vêpres, les flammes jaunes des cierges dans la vapeur d'encens, et les demoiselles de la conférence répondant à mi-voix aux *Ave*. Et tout cela, je l'ai retrouvé dans ce grand air d'*Hulda*, où le poète Grandmougin, saisi de repentir, nous expose enfin, après un acte et demi d'attente, le sujet de son drame, cet amour malheureux d'une âme hautaine. Mais il s'y manifeste aussi une force de passion et de douleur dont Mme Jeanne Raunay fut l'admirable interprète : car elle est au nombre très rare des artistes qui savent conduire une mélodie, et donner aux phrases leur juste ampleur. Et ce style si pur a pour instrument une voix émouvante entre toutes. A ce même concert, trois mélodies de Berlioz, qu'elle nous a chantées, ont réhabilité quelque peu une mémoire trop décriée aujourd'hui ; ce fut certes un grand musicien, celui qui sut écrire de nobles pensées

avec ces lignes nobles, d'une netteté incisive ; et Mme Raunay nous l'a fort éloquemment persuadé.

Au concert du 29 novembre, deux premières auditions : une *Symphoniette* de Rimski-Korsakov qui, avec ses thèmes populaires disposés en andante ou en finale, a quelque peu l'air d'une paysanne endimanchée ; et le *Sommeil de Canope*, de M. Gustave Samazeuilh, où ne manquent ni l'émotion ni l'abondance, et où se marque un goût large et généreux. L'orchestre s'est montré fort gourmand de la voix de Mlle Jeanne Hatto; c'est une jolie voix en effet, mais il ne fallait pas la manger. Je crois d'ailleurs que l'auteur est un peu responsable aussi, et fera bien d'alléger son écriture ; il a beaucoup à nous dire, je le sais. C'est pourquoi je n'en veux rien perdre.

LOUIS LALOY.

Montreux

Notre collègue, M. de Lacerda, continue à faire réaliser d'étonnants progrès à l'Orchestre Symphonique de Montreux. Son dernier concert comprenait une *Symphonie* de Haydn, le *Phaéton* de Saint-Saëns, des *Danses* de Grieg, et l'*Elégie* de Fauré.

Rouen

Notre collègue, Mme Capoy, a continué ses conférences sur l'histoire de la musique. La première a eu lieu le jeudi 3 décembre. Elle avait pour sujet *Lulli et Molière*. Un double quatuor, sous la direction de M. Albert Dupré, exécuta des fragments du *Bourgeois Gentilhomme* et Mme Capoy nous fit entendre des airs d'*Amadis*, de *Persée*, d'*Alsceste*, de *Cybèle* et d'*Atys*.

Association amicale des Professeurs chargés de l'enseignement de la musique dans les établissements d'instruction publique

Je suis heureux de signaler ici une œuvre de très intéressante association, entreprise et réalisée par notre confrère M. Paul Landormy. L'A. P. M. se propose de donner à l'enseignement de la musique dans les collèges, lycées, écoles, etc... une organisation normale, c'est-à-dire d'assurer à ceux qui diri-

rigent et à ceux qui reçoivent cet enseignement une situation meilleure sous tous les rapports.

Il est vraiment singulier en effet de voir combien tout ce qui touche à la musique rencontre dans le monde de la pédagogie une indifférence coupable. Le professeur de musique est toujours en marge de l'enseignement réglementaire. Pour beaucoup de parents eux-mêmes, la musique est un luxe, un divertissement — tout au plus innocent, auquel l'Université des connaissances humaines fait la charité d'une place médiocre et restreinte. Dans l'histoire du monde, telle qu'elle est présentée à nos enfants, il n'est jamais question de gens qui chantent et qui dansent. Il semble que l'humanité n'ait connu d'autres préoccupations, d'autres joies que celles de l'intellect. Il n'y a pas longtemps que le lyrisme admis devant les élèves ne dépassait pas celui d'un Horace et d'un Boileau, que Pindare était considéré comme un demi-fou, et Verlaine comme un alcoolique. Aujourd'hui, le libéralisme reconnaît la poésie. Il ne va pas encore jusqu'à la musique. Je suis persuadé que les historiens futurs s'étonneront de voir un corps enseignant réserver tout son intérêt pour quelques moments d'émotion qui s'appellent Homère, Virgile ou Racine, et négliger le principe même de cet émoi poétique c'est-à-dire la musique. Combien d'élèves de quatrième ou de seconde, composeront plus tard une mélodie, une sonate, un drame lyrique, et combien une épopée à la Virgile ou des commentaires à la César ! L'inégalité est criante. Il est temps de nous montrer l'histoire universelle par son côté musical, et de présenter dignement aux élèves de l'enseignement secondaire le spectacle de cette force sonore dont ils ne connaissent que les dernières vibrations littéraires.

Certes, les « humanités » n'auront plus le même caractère le jour où le grand air de la musique pénètrera dans les chambres de rhétorique. Apollon cèdera quelque chose à son ennemi Dyonisios. Mais, n'oublions pas l'utile contrepoids que l'enseignement moderne trouve aujourd'hui dans les sciences. La méfiance contre la musique et l'hostilité contre la science allaient de pair dans l'ancienne Université. L'une et l'autre enfantaient ce goût étroit pour une culture moyenne de pure éloquence et d'apparat oratoire. En somme le but réel de ces humanités, telles qu'on les comprenait jadis, c'était

de mettre le jeune homme à même de se produire avantageusement dans une compagnie, et de pouvoir briller en quelque circonstance que ce fût. La réalité des choses, la valeur des sentiments, l'utilité objective ou subjective, tout cela passait après la nécessité de disserter avec aisance sur n'importe quel sujet. Détestable système dès qu'il ne s'appliquait plus à un petit nombre de gens, dont l'éloquence est métier. Combien nos lettres, notre poésie, notre art, notre politique ont été gâchés et le sont encore par cette innombrable promotion de collégiens qui se lancent dans la vie munis des armes dangereuses de la culture humanitaire, c'est-à-dire de la permission de se mêler de ce qui ne les regarde pas. Ne vaudrait-il pas mieux les voir ignorants et modestes toute leur vie, que pourvus de cette faculté de toujours se produire, toujours s'imposer, toujours mettre en œuvre des idées inutiles. En s'éloignant de la réalité sentimentale (si bien représentée par la musique), et en dédaignant la réalité scientifique, les vieilles humanités françaises ont voulu faire de l'homme une sorte de Pic de la Mirandole, bourdonnant et parlant sans cesse, et qui est bien le plus insupportable compagnon dont un pays se puisse voir affligé.

L'initiative de la musique et de la science, ces deux pôles de notre civilisation moderne, réduira de plus en plus la part faite dans l'enseignement à ce jeu des gambades intellectuelles. La classe ne servira plus à dissimuler sous les dehors d'un vêtement antique l'insignifiance d'une personnalité. Science et musique touchent directement l'esprit et le cœur. Ce sont des phénomènes spontanés, et non pas des fleurs hypocrites. Si les membres de l'A. P. M. parviennent un jour à rendre à la donnée musicale, sous quelque forme que ce soit, la place qui lui revient et lui convient dans notre enseignement, nous aurons fait un grand pas vers cet état de civilisation futur dont chacun se fait aujourd'hui le Messie. Je le dis sans ironie, comptons beaucoup sur la musique à l'école et au lycée, pour bannir la gymnastique phraséologique, qui possède encore toute la sympathie de la vieille Université et qui permet à tant de médiocres de sortir du rôle social qu'ils devraient occuper. Lorsque nous n'aurons plus que des connaissances *positives* et *des sentiments directs*, l'équilibre de notre société française sera bien près de la normale. J. E.

"PELLÉAS ET MÉLISANDE" A MUNICH

PREMIÈRE AU HOFTHEATER, LE 9 OCTOBRE 1908

Faute d'avoir assisté aux premières représentations, je ne crois pas pouvoir mieux faire que de transcrire ici, pour le lecteur français, les notes à la fois lyriques et sagaces, très personnelles, que M. Alfred Westarp a rédigées pour le *Spiegel*.

M. M.

A moi les jeunes — et recueillis ! Vous tous qui êtes vierges et portez en vous l'avenir — à mes côtés, et recueillis : main dans la main du poète, voici que s'avance un musicien ; une mélodie frémissante nous arrive et les sons déferlent palpitants.

Inclinons-nous devant l'esprit du poète qui fit sien le compositeur. — « L'âme humaine est très silencieuse » — sentons et nous taisons ; cette envolée de fantaisie suspend notre souffle.

Qui de vous, mes amis, attend encore de moi des paroles banales ?

Qu'y a-t-il de plus à critiquailler ?...

Inclinez-vous aussi devant le poète-musicien.

N'est-ce pas Debussy qui a libéré la créature du drame musical, plus radicalement que tout autre compositeur avant lui, de la tyrannie du chant attentatoire à la véritable différenciation expressive ? (1) C'est cette discrétion de son chant-parlé qui permet au sentiment de se dégager et à l'émotion primitive fondamentale du drame d'affluer directe et irré-

(1) Le chant de Mélisande, au début du IIIe acte, n'enfle pas sa ligne mélodique d'une façon beaucoup plus artificielle que telle des chansons françaises vraiment populaires.

cusable dans la musique... Un drame musical-parlé, un libre poème musico-dramatique, de nouveaux jeux dionysiaques symphoniques sortiront, selon la loi naturelle, de semblables semailles.

N'est-ce pas encore Debussy — prêtez-y une attention révérente — qui a tenté de substituer, au contrepoint de la musique traditionnelle lequel, à l'exemple de la polyphonie vocale, donnait à chaque partie d'orchestre la ligne la plus chantable et la plus indépendante, un mouvement individuel-organique du sentiment à toutes les voix ?

Et n'est-ce pas Debussy enfin, mes amis, dont l'effort tend à une harmonie spontanée, à la réalisation de ce que M. Romain Rolland appelle « livrer en musique immédiate les effluves mêmes du sentiment » ? N'a-t-il pas l'audace de présenter à notre oreille le miroir des sensations dénaturées par la civilisation en des harmonies également compliquées ? N'est-il pas près de renoncer à toute consonance harmonique qui ne réponde au sentiment épuré par les luttes de son évolution ? Cette énergie résignée du compositeur n'appelle-t-elle pas notre amour ? Que celui qui a l'oreille affinée, entende ! (1).

L'harmonie physiologique qui est à la base du système peut-être inconscient de Debussy éclaire pour la première fois, d'une aurore, de lointains siècles de *musique pure où ne subsisteront plus les lignes grossières du thème ni l'architecture thématique* et *où les tempéraments n'étoufferont plus sous l'hypertrophie sonore des orchestres modernes. De finesse en finesse, la musique se matérialisera en une « forme de l'âme »* (2), *deviendra enfin le sentiment même*, selon le mot de M. R. Rolland.

M. Louis Laloy (3) s'enthousiasme déjà pour ce pouvoir harmonique de Debussy : « Il pourra peindre par un accord... des nuances instantanées d'émotion ». Et M. Richard Batka (4) appelle Debussy un « génie de la *stimmung*... »

Ainsi debout, mes amis, à l'œuvre..... L'avenir nous attend.

(1) Cf. p. ex. les exemples suivants (citations d'après la partition française de piano et chant) : page 23, ligne 3 ; 29,3 ; 58,2 ; 64 3 ; 75,1 ; 79,1 ; 84,2 ; 101,2 ; 107,1,3 ; 108,2 ; 109,1 ; 111,4 ; 122,2 ; 136,4 ; 155,2 ; 156,3 ; 157 ; 158,3 ; 164,4 ; 165,1 ; 171,1 ; 172,3 ; 182,4 ; 190,3,4 ; 251,3 ; 262,4 ; 264,2 ; 278.

(2) Cf. Ricciotto Canudo : *L'Homme, Psychologie musicale.*

(3) Voir le *Mercure Musical* du 1er août 1905.

(4) Compte rendu dans le *Wiener Fremdenblatt*, 1908, n° 270.

Que celui qui a la fraîcheur et qui en déborde, s'avance. Ici toute énergie trouve en tourment et en jouissance — sa manifestation : « Toutes les étoiles tombent ! ». . . . .
. . . . . .

Saint-Saëns essaie, dans une systématisation aujourd'hui encore prématurée, de tracer à notre travail préparatoire certaines lignes conductrices (1) : « La musique est momentanément arrivée au terme de la phase actuelle de son évolution : la tonalité, qui a produit l'harmonie moderne, s'efface. C'en est fait des exclusives deux gammes majeure et mineure. Les anciennes tonalités reviennent en scène (2) et, à leur suite, les tonalités de l'Orient, dont la variété est immense, feront leur entrée dans l'art. Tout cela apportera de nouveaux éléments à la méthode épuisée : la mélodie connaîtra une ère nouvelle qui ne sera pas peu féconde. L'harmonie à son tour suivra le même chemin et le rythme, à peine exploré, se développera. » — Nous attachons aussi du prix au *Projet d'une nouvelle Esthétique de la Musique*, de Ferrucio Busoni, à la *Révélation de Liszt* de Frédérik Clark, à la *Théorie musicale de l'Avenir* (*dualiste ou moniste ?*) de Georg Capellen, au *Double système de l'Harmonie* de Arthur von Œttingen. Et d'ailleurs rien de ce qui s'écrit journellement ne demeure pour nous sans avoir son effet.

Lequel de vous, mes amis, s'applique (3) à puiser dans le trésor de sons dont dispose l'harmonium non-tempéré de M. Carl Eitz ?... (4) Lequel de vous attend, recueilli, la descente du Saint-Esprit ? . . . . . .
. . . . . .

(1) En allemand dans *Die Musik*, VIIe année, livraison 23.

(2) Cf. l'article cité de Batka, et l'article *Debussy* dans le *Lexique de Musique* de Riemann.

(3) Dans ces travaux préparatoires, nous aurons toujours présent à l'esprit, comme exemple de conscience intransigeante, le mot que Hans de Bulow écrivait à sa femme : « La raison ne crée jamais de poésie, mais la poésie aiguise la raison, sans s'émousser elle-même. Moi, dans mes études, je vais tout d'abord à l'œuvre par la raison, pour que rien plus tard, quand j'aborde l'expression du sentiment, ne paralyse le jeu de ma fantaisie, ne vienne forcer mon attention technique. »

(4) A l'Institut physique de Berlin. Voir les travaux du Directeur Dr Plank et le *Double système de l'Harmonie* de Arthur von Œttingen, qui le décrit, dans les *Annalen zur Naturphilosophie* de Ostwald à Leipzig.

Mais pour lors au fait :

« Or, Claude Debussy est un précurseur (1) » — mais qui nie que partout où des corps se meuvent, la lumière ne devienne le plus sensible précisément par ses ombres ? C'est dans ce but que nous allons chercher les ombres :

Nous venons de le confesser : nous devons au musicien d'être délivrés de la romance dramatique, de l'arioso à effet. Et c'est déjà où les professionnels du chant peuvent avoir élevé des protestations contre notre poète-musicien. Mais nous lui adresserons un autre reproche qui nous paraît plus grave : la cohérence mot à mot de l'orchestre de Debussy avec le poème de Maeterlinck, puisque précisément ce poème, œuvre de haute culture, se refuse à être translaté en pure musique primordiale.

Maeterlinck, dans *Pelléas*, désire exprimer tous les sentiments d'abord par la voie détournée des objets, qu'il élève au rang de symboles. Toute la nature extérieure à l'homme, animaux et plantes, lumière et atmosphère, il les adapte aux besoins nerveux surexcités de ses créatures. Tous les acteurs réfrènent leurs mouvements affectifs avec plus ou moins d'abnégation de soi-même, par devoir, selon la plus pure morale humaine. Elles sont de complexion si délicate, ces créatures de *Pelléas*, qu'elles rejettent la parole, parce que banalisée par l'usage commun et trop à l'écart du tréfonds de leur nature intime, de même qu'elles ne se fient d'ailleurs qu'à des paroles balbutiées.

Pelléas dit une fois : « Il y a un silence extraordinaire. On entendrait dormir l'eau. » Ces passages et d'autres du poète, où les sentiments sommeillent sans naître encore, se refusent absolument à l'expression musicale (2). Aussi, d'une manière générale, posons-nous en principe, la thèse que l'art novice de Debussy est condamné à traduire musicalement, tant bien que mal, par de la musique descriptive et à contresens de la musique pure, la sensibilité cultivée du poète — qui apparaît comme une non-sensibilité et une transcendance. Certes, Debussy essaie dans la plupart des cas de pousser la simple musique descriptive à une profondeur psychologique. Malgré cela, presque tous les thèmes de l'œuvre trahissent encore, à ne pas s'y méprendre, leur point de départ dans le genre hybride de la musique descriptive traditionnelle, quelque soin que prenne Debussy d'éviter toute ligne mélodique nonchalante, de revêtir d'harmonies raffinées les moindres vestiges de structure linéale de ses thèmes.

Caractéristique pour la manière dont Debussy forme et exploite ses conceptions thématiques, l'emploi des octaves : elles dépeignent d'abord le clair défilé des voiles, puis les cheveux de Mélisande et enfin une extrême agitation (3). Cet exemple, pourtant, ne veut pas signifier

(1) Ricciotto Canudo, *L'Homme*.

(2) Debussy lui-même s'est senti obligé d'en rayer radicalement plusieurs de son texte.

(3) Cf. pages 41, 42 ; 54, 55 ; 102 ; 161 ; 164 ; 194.

que les thèmes de Debussy n'offrent en d'autres cas d'intéressantes variations pittoresques aussi bien que psychologiques. Nous trouverons au contraire, par la suite, un certain groupe de thèmes développés avec un amour spécial.

A vrai dire, l'extension verbale du poème rend déjà impossible une solide construction thématique. Debussy contourne cette difficulté, en élevant quasiment en principe la répétition similaire d'une ou de plusieurs mesures au cours de l'œuvre, sans se soucier davantage de la vérité dramatique des passages, même les plus importants (1).

Où la délicatesse naturelle de Debussy se révèle la plus sensible, c'est dans le rôle du petit Ymold et dans sa pénétration de l'âme de Mélisande (2). Quoi d'étonnant dès lors, qu'un souffle aussi fragile se dissipe aussitôt ? (3).

Aux points culminants de l'action, c'est souvent les trémolo de la tradition qui viennent figurer l'agitation dramatique en place d'un solide développement mélodique (4).

Ayant renoncé à la cohésion dramatique, Debussy cherche à s'en dédommager dans le détail par une variété de rythmes relativement considérable (5). Une retenue, exagérée cependant, l'induit à un emploi excessif de syncopes (6) et de triolets (7). Le triolet semble même chez lui avoir le privilège de traduire l'impatience et l'agitation. Certainement, ce triolet de Debussy marque déjà un progrès dans l'affinement, sur l'emploi typique qu'en fit le dernier héros de la forme musicale dualiste, celui dont l'irréductible puissance projective se détache du passé avec le plus de belles promesses pour l'avenir, Anton Bruckner. Certains traits, chez Debussy, dont le rythme doit évidemment exprimer une irrésolution (8), nous semblent encore bien naïfs. Mais tant au point de vue rythmique que dramatique, ce qu'il y a d'également ressassé, ce sont les soupirs de Debussy (9). En revanche, il confère au trille un caractère bien distinct (10).

Enfin, le plus précieux apport mélodique et rythmique de Debussy, à notre avis, consiste dans sa fréquente manière *d'appuyer sur l'intensité du ton isolé*, de *faire ressortir l'intensité d'un seul ton en soi* (11).

(1) Surtout frappant p. 117 et p. 210.

(2) Surtout p. 69-78 ; 82 ; 100 ; 101 ; 114 ; 120 ; 167 ; 177-80 ; 182 ; 228 ; 253-54 ; 256 ; 264 ; 266 ; 278.

(3) Souffle court particulièrement caractérisé p. 243.

(4) P. ex. p. 104 et 187.

(5) P. ex. p. 199, ligne 3.

(6) P. ex. p. 70-71.

(7) P. ex. p. 93 et 258-59.

(8) P. ex. p. 48-49 ; 52 ; 82 ; 86.

(9) P. ex. p. 34.

(10) V. p. 91 ; p. 109, dernière mesure.

(11) P. ex. p. 60 ; 82 ; 90 ; 122; 192-79 ; 266-67. — Anton Bruckner aussi culmine presque toujours dans ses symphonies par l'emploi du ton isolé, reconnaissable entre autres déjà chez Bach (p. ex. Concerto en *ré* mineur pour 2 violons et orchestre, IIIe partie), et qui, dans toute l'histoire de la musique, joue un rôle de la plus grande importance jusqu'ici complètement méconnu.

Mais que Debussy, après avoir reconnu cette valeur fondamentale du ton isolé comme tel, n'ait pas procédé, avec la logique des rythmes de ce ton en soi, à des innovations symphoniques, voilà l'indice le plus infaillible de sa faiblesse, au point de vue purement musical : la discrète ligne mélodique de Debussy devrait aller se cristallisant en intensité jusque-là. — Et c'est ici qu'un génie devra intervenir qui, en surplus des finesses de Debussy, possèdera la force qui lui fait défaut.

L'œuvre de Debussy trouve son principal étai musico-technique dans l'harmonie, puisque mélodie et rythme se refusent ou plutôt que mélodie et rythme ont logiquement renforcé la plasticité de l'harmonie jusqu'à la faire, pour ainsi dire, tomber sous les sens. L'harmonie de Debussy nous fait bien éprouver un charme de musique différenciée jusqu'ici inconnu ; et j'envie aux Parisiens, qui ont su témoigner de leur ravissement par le succès éclatant de l'ouvrage, la subtilité de leur ouïe. Mais encore l'harmonie de Debussy souffre du noviciat de son art : elle se perd çà et là en affectations (1) ; car, jusque dans l'insistance à *s'émanciper* des anciennes entraves, par exemple de la défense des successions de quintes, il peut y avoir de la *pédanterie*. D'autre part, elle se divertit sans ambages à la superfétation de conduits à cinq et six parties (2). Souvent même, nous surprenons la tendance de l'harmonie à empiéter violemment sur la conduite de la mélodie (3). Et une autre fois encore, Debussy ose la tentative de remplacer le développement thématique par le développement harmonique (4)... C'est comme si la complexité de l'harmonie émettait la prétention d'attoucher le sujet émotif par la surface de contact la plus étendue possible.

La richesse des harmonies nouvelles met notre réceptivité, pendant les premières études au piano et les premières auditions d'orchestre, à l'épreuve d'une telle tension d'esprit que les moindres sons plus familiers nous procurent aussitôt une détente et nous les notons avec bien-être comme des tons moins personnels, même si nous ne nous croyons nullement la mission d'étiqueter des réminiscences. Ces rappels mêmes ont naturellement pris un ton particulier à Debussy, quand bien même nous percevons à leur base des sonorités de *Tristan* (5) et de *Parsifal* (6). En Allemagne, le chœur des matelots (7) évoquera irrémédiablement le souvenir du chœur des matelots de *Tristan*, et la fin du IIIe acte, celui de la fin du IIe acte de la *Walkyrie*. Hugo Wolf et Brahms aussi nous y font signe de loin (8). Toutefois, serait-ce à dire qu'il y eût dans ces souvenirs d'école à l'allemande de quoi troubler M. Debussy ?...

Au point de vue dramatique, le juvénile effort d'affranchissement

(1) P. ex. p. 113.
(2) P. ex. p. 117.
(3) P. ex. p. 7, lignes 1 et 2, et p. 256-2.
(4) P. ex. p. 61-62.
(5) P. ex. p. 35 ; 39 ; 92 ; 241 (Duo) ; 277 ; 280-81.
(6) P. ex. p. 126.
(7) Cf. p. 37.
(8) P. ex. p. 135-36.

de l'âme trop tendre de Debussy atteint à son plus grand effet tout d'abord, dans les épisodes les moins dramatiques de l'œuvre, dans les mouvements de chute et dans les conclusions. Ici la netteté consciente de l'âme latine, dépouillée de la tradition musicale formelle, rencontre l'instinctivité inconsciente des Slaves, dépouillant l'abrutissement de l'autorité et de l'alcoolisme et qui n'ose elle aussi, tout d'abord, prendre des libertés qu'en se montrant passive et sentimentale. La musique de notre temps, incarnée ici en Debussy, reprend ainsi conscience au point précis où le dernier géant asservi de la tradition musicale a atteint par la puissance de sa personnalité (1) : Anton Bruckner, sur la copie du premier manuscrit de sa VIIIe et avant-dernière symphonie, qui appartient à M. le Dr Max de Oberleithner à Vienne, a d'une vieille écriture tremblée, au crayon, demandé le remplacement des *forte* et *fortissimo* coutumiers du finale du Ier mouvement, par le *pianissimo* auquel son âme mortifiée était bien réellement parvenue. — Debussy indique à la fin du Ier acte un « presque plus rien » et tire des profondeurs de la mort de Mélisande le summum de l'effet dramatique (2). Dans l'action dramatique, Debussy, sans le vouloir, tombe encore maintes fois dans l'outrance (3), à la façon du brutal génie d'Otto Vrieslander dans son *Pierrot lunaire* (4).

Elle est touchante, en tous cas, la naïveté du sens dramatique de Debussy, lorsqu'il en arrive à superposer les thèmes de Golaud et de Mélisande et, pour finir, à les condenser en sanglots (5). Pourtant, Debussy nous accorde aussi des impressions de saine et pure musique dramatique, en particulier dans une plainte d'amour sanglotante qui, interprétée avec quelque intensité de sentiment, devrait ébranler tous les cœurs (6). Nous commettrions, encore une fois, le plus grave anachronisme, si nous sautions les siècles à venir pour exiger dès maintenant de Debussy une expression musicale tant soit peu adéquate de la passion presque accomplie de la scène d'amour au IVe acte (7).

L'instrumentation de l'œuvre aurait pu, par la richesse des moyens employés, fournir aux membres de l'orchestre et à leur chef mainte occasion de jouissances techniques dans le *mezzo-forte*, le *piano*, le *pianissimo*, de même que, dans le développement croissant de certains soli où les instruments successifs se déploient en orchestre, si orchestres et directeurs éprouvaient encore, dans les embarras financiers des exploitations théâtrales, la convoitise de semblables jouissances. Les

(1) Cf. *Essais d'une psychologie de la forme musicale dualiste* et *Etude psychologique sur Anton Bruckner* pour servir d'*Introduction à l'art de la musique pure*, par Alfred Westarp (en préparation).

(2) La deuxième ligne de la page 281, après la mort de Mélisande, semble devoir être interprétée plutôt *pp.*, que « expressif ».

(3) P. ex. p. 68-67 ; 260.

(4) Dr Henrich Lévy, éditeur, à Munich.

(5) Cf. p. 3 ; 124-125.

(6) Cf. p. 116, ligne 2, 2e mesure.

(7) Cf. 153-54.

combinaisons harmoniques exigent de l'orchestre une intensité que l'on ne peut pas obtenir si chacun de ces messieurs les instrumentistes ne daigne se donner tout entier dans chaque son. Il est certain que les indications de Debussy, comme la plupart des indications artistiques et surtout les indications musicales, laissent fort à désirer comme précision ; aussi les directeurs qui considèrent de leur devoir — lorsqu'ils ne salopent pas le tout — d'étouffer dans l'harmonie d'ensemble les sons prétendus gênants, ne réalisent pas en jouissance pour le public la lourde tâche de l'orchestre.

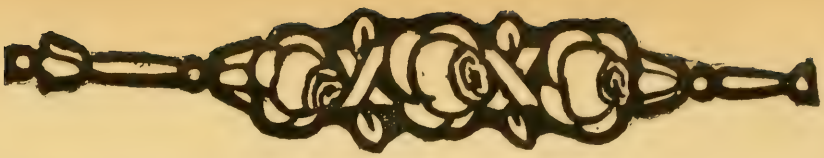
Chaque son devrait être baigné de sensibilité émue. Dans la réalité cela est peut-être impossible tant qu'un seul et même orchestre sera tenu de jouer et Mozart et Wagner et Debussy. Seule une division du travail peut, dans ce domaine comme en d'autres, effectuer le salut : confier Mozart et son temps à quelque chose comme un théâtre de marionnettes perfectionnées (1) ; laisser Wagner et l'opéra à décors aux théâtres richement subventionnés des cours et des villes ; réserver Debussy et la musique du drame de l'avenir aux scènes en régie privée dont nous saluons les commencements à l'Opéra populaire viennois donnant sous Zemslimski l'*Ariane et Barbe-Bleue* de Dukas et à l'Opéra-Comique de Berlin, plus avancé encore.

Le *Pelléas* de Debussy est *a priori* déjà rendu à peu près impossible pour la scène allemande par l'adaptation du texte qu'a commise M. le Dr Otto Neitzel : dans les paroles de Neitzel, le lettré souffre le martyre d'un continuel péché contre l'esprit de Maeterlinck ; le bourgeois demeure ennuyé ou rit. Si le chant parlé en soi, par son caractère hybride constitue déjà un danger pour le vrai chanteur, quelles difficultés ne lui suscitera pas ce chant sur l'imprononçable berquinade du Dr Neitzel d'après Maeterlinck ! — Seul, M. Bender, dans les représentations munichoises, a réussi d'un vigoureux élan de sa fantaisie à passer outre M. le Dr Neitzel.

Les décorations du théâtre de la Cour à Munich doivent paraître à M. Maeterlinck bien insuffisantes, pour parler avec l'indulgence du vers classique : « Si vous ne le sentez pas, vous n'y arriverez pas — si cela ne vous vient de l'âme. » Et de quel endurcissement fait preuve la régie pour affubler la Mélisande munichoise d'une queue de crins nattée en guise d'un ample flot de cheveux.....

ALFRED WESTARP.

(1) Cf. les représentations de la *Serva Padrona* de Pergolèse et de *Bastien et Bastienne*, de Mozart, au Théâtre des Marionnettes de M. Paul Brann, à l'Exposition de Munich, 1908.



NÉCROLOGIE

MAURICE BAGÈS

C'est un deuil pour la musique moderne que la mort prématurée de M. Maurice Bagès, le chanteur excellent que seules les circonstances classaient parmi les amateurs, et nous nous associons de toute notre sympathie à l'adieu ému que lui adresse, dans les *Tablettes de la Schola*, de novembre, M. Louis de Serres :

« Il fut pour les plus anciens d'entre nous un ami très cher ; et aussi un auxiliaire précieux et dévoué entre tous, à une période déjà lointaine, qui fut particulièrement dure aux jeunes compositeurs. Sa mémoire reste pour nous intimement liée aux souvenirs qui se rattachent à cette époque de notre jeunesse ; à celui de notre maître Franck, qui l'honora de son estime artistique et de sa paternelle amitié ; à celui de la *petite chapelle*, comme on appelait ironiquement, il y a quelque vingt ans, *la Société Nationale*, alors qu'autour de Franck, de Fauré, de d'Indy (déjà un maître) se groupaient *les jeunes*, de talents et de tempéraments les plus divers, mais tous unis par la sincérité de l'effort vers un noble idéal.

« Bagès y fut bien réellement un des nôtres : nul ne sut défendre les *lieder* nouveaux alors des Duparc, Chausson, Debussy, de Bréville, Bordes, Hüe et tant d'autres, avec un plus juste sentiment de la musique et du poëme, avec une plus émouvante conviction ; et tels de ces *lieder* restent comme marqués du sceau de son interprétation personnelle ; ainsi cet admirable cycle mélodique « la Bonne Chanson » que le maître Fauré, habitué pourtant à des interprètes émérites, prenait toujours un si vif plaisir à lui accompagner, devant quelques seuls amis, pour la seule joie de cette communion, si rare, entre l'auteur et le chanteur.....

« Et quelles pures sensations d'art il nous donnait lorsqu'il

interprétait, dans leur langue d'origine, ces trois grands Allemands qu'il préférait entre tous : Wagner, Schumann et, plus encore peut-être, Schubert qui correspondait si bien à son exquise et généreuse sensibilité ! Le charme pénétrant de cette voix, au timbre comme légèrement voilé et si singulièrement expressif, demeure inoubliable. Bagès chantait, pourrait-on dire, avec tout son cœur : et ce fut là sans doute le secret de cette émotion intense qu'il éprouvait lui-même en chantant, et qu'il savait si bien dispenser autour de lui.

« A plusieurs reprises, il interpréta, avec succès, aux Concerts Chevillard, le rôle si difficile de Loge du *Rheingold* et celui de Siegfried, au 3e acte de *la Gôtterdämmerung ;* et il sut, par la clarté de sa diction, et la remarquable composition des personnages wagnériens, imposer au grand public la finesse de son talent très personnel qui semblait plutôt fait pour un auditoire plus intime. »

GEORGES MARTY

Inattendue et prématurée, la mort de Georges Marty fait plus douloureusement sentir les services qu'il a rendus à l'art musical français. Entré dès le plus jeune âge dans la carrière, Georges Marty connut les succès d'école. Elève de César Franck, de Th. Dubois et de Massenet, il eut au Conservatoire un Premier Prix d'Harmonie et obtint en 1882 le Grand Prix de Rome. Ce fut à la villa Médicis qu'il composa les *Saisons, Merlin Enchanté* et l'ouverture de *Balthazar.* De retour à Paris, après un voyage en Allemagne, il écrit *Lysic,* pantomime qui fut représentée au Cercle Funambulesque, puis le *Duc de Ferrare,* joué en 1899 au Théâtre Lyrique, enfin en 1904 il donnait à l'Opéra *Daria.* Son œuvre, peu connue du grand public, témoigne du savoir-faire d'un artiste érudit et des qualités profondes d'un musicien de race. Mais, absorbé par des occupations laborieuses, Georges Marty dépensait le meilleur de lui-même dans la conscience qu'il apportait à remplir les devoirs de ses charges. La mémoire de son nom demeure attachée au souvenir de ses rares qualités de chef d'orchestre, qualités que tous les artistes furent à même d'apprécier à l'Opéra, à l'Opéra-Comique

et à la Société des Concerts du Conservatoire. Ce fut lui qui remplaça au pupitre de la salle de la rue Bergère Paul Taffanel. Nulle fonction ne convenait mieux à son talent ni à ses mérites. Il avait de son art une conception élevée et la conscience intérieure qui sont la sauvegarde du cabotinage. Peut-être sa notoriété en fut-elle moins éclatante et moins bruyante, mais c'est un éloge peu commun que celui qui témoigne d'un sentiment de décence chaque jour plus rare, à l'heure où les compétitions sont plus âpres et plus nombreuses.

Très maître de lui, et guidé par un sentiment musical très sûr, Georges Marty s'assimilait avec une facilité étonnante les genres les plus divers. La pondération de sa baguette était remarquable; son geste, sobre et précis, manquait peut-être un peu de légèreté, mais il avait l'autorité et la volonté qui en imposent. Nul ne saurait nier qu'il avait reçu le don de conduire l'orchestre et qu'il le conduisait avec art, sans vain souci d'étonner par une nuance ou un mouvement inédits. Il s'efforça, autant que les exigences du milieu le lui permirent, de faire place aux chefs-d'œuvre de la musique moderne dans les programmes de la Société des Concerts et cet effort est à sa louange, car il le fit avec mesure et avec goût.

Dans les diverses fonctions qu'il occupa, Georges Marty s'était acquis la sympathie de tous ceux qui l'approchèrent. Si sa carrière fut courte, du moins fut-elle brillante et ses états de service témoignent-ils de son labeur. Tour à tour, chef des chœurs à l'Eden, chef de chant à l'Opéra, chef d'orchestre aux concerts de ce même théâtre, puis à l'Opéra-Comique, il quitta la salle Favart pour prendre la direction de la Société des Concerts. Nommé, dans l'intervalle, professeur de la classe d'ensemble vocal au Conservatoire, il fut appelé à succéder à Samuel Rousseau comme professeur d'harmonie. Il était également chef d'orchestre du casino de Vichy. Georges Marty était, depuis 1900, chevalier de la Légion d'honneur. E. M.

PAUL TAFFANEL

Dans l'histoire de la musique instrumentale, Paul Taffanel occupera une place à part, à côté des plus prodigieux

artistes du siècle dernier. Son art incomparable gagnait les foules comme celui d'un Chopin ou d'un Paganini. En dépit des faibles ressources de son instrument, son jeu avait quelque chose de prestigieux, la pureté, l'éclat et le velouté du son, la virtuosité et le charme de son interprétation atteignaient un degré inconnu jusqu'alors et depuis lors. Ceux qui l'ont entendu ont pour la plupart, gardé le souvenir d'une émotion profonde. Par la puissance magique d'un don sans pareil, il a élevé la flûte et l'art d'en jouer au rang du plus sublime des instruments. Il me souvient avoir entendu dire à un de nos plus illustres Maîtres, que rien ne pouvait donner idée de l'angoisse profonde qui l'avait étreint en écoutant Taffanel jouer l'air d'*Orphée :* un frisson sacré vous étreignait et les larmes, invinciblement, montaient sous les paupières...

Et de fait Paul Taffanel avait une âme d'élite et un cœur sans pareil. Il répandait tout autour de lui un charme inlassable. Il est mort emporté par un mal cruel qui n'avait pu atténuer ni altérer son humeur exquise. Sa carrière fut triomphante depuis son entrée au Conservatoire jusqu'à sa retraite qu'il prit en 1901. Depuis plusieurs années déjà, à cette époque, Taffanel ne se faisait plus entendre en public, mais c'est alors qu'il abandonna ses fonctions de chef d'orchestre de l'Opéra et de la Société des Concerts. Professeur de flûte et de la classe d'orchestre au Conservatoire, il demeura sur la brèche jusqu'au dernier jour et nous devons à son enseignement une pléiade incomparable de virtuoses. Pour ses élèves, comme pour les jeunes compositeurs, il n'a jamais cessé de témoigner de la plus grande bienveillance ; son accueil était le plus cordial et le plus sympathique que l'on puisse rencontrer, et je ne sais si quelqu'un se pourrait trouver qui n'eût pas gardé le meilleur souvenir de cette physionomie si affable et de ce cœur généreux.

Ces notes sont très brèves. L'homme et l'artiste méritent une louange meilleure et plus longue ; celle-ci, pour modeste qu'elle soit, s'inspire en cela de son grand exemple et du plus sincère des sentiments.

E. M.

CONCERT GEORGES MARTY

Ce concert fut un hommage à la mémoire de l'artiste. Le sentiment qui l'a inspiré est doublement honorable, car il a fait de sa veuve et de son fils les bénéficiaires de cette solennité. Tous, parmi les anciens collaborateurs de Georges Marty, furent empressés à apporter le concours de leur talent, mais l'éclat de cette séance était dans la présence de M. Camille Saint-Saëns et dans la prise de possession, par M. André Messager, de la baguette du regretté Georges Marty.

De l'œuvre du musicien disparu, un seul numéro figurait au programme, et en tête du programme, l'ouverture de *Balthazar*. Il eût été pour le moins plus décent de lui réserver une meilleure place dans l'ordre du spectacle. Point n'était besoin de paraître vouloir cacher cette œuvre de jeunesse au public mal discipliné de nos concerts, et dont l'inexactitude est bien peu aristocratique.

Cette ouverture de *Balthazar* en vaut maintes autres dont le sort fut meilleur. C'est une de ces compositions écrites au sortir de l'école, avant l'heure où l'artiste prend conscience de lui-même. Encore assailli et dominé par des influences disparates, la musique qui est en lui s'affirme sous des espèces empruntées. Presque tous les grands musiciens ont laissé de semblables ouvrages ; ouvrages honorables qui, justifiant tant d'espoirs, cachent aussi souvent tant de vocations incomplètes, qui peuvent suffire pour prétendre à la fonction de compositeur, mais qui ne donnent pas droit de cité dans le domaine de l'art où les véritables élus sont peu nombreux.

Il est telles ouvertures wagnériennes récemment tirées de l'oubli, qui ne valent sans doute pas mieux que celle de *Balthazar*. Les unes comme les autres ne réflètent que l'influence d'une époque ou les tendances d'une génération. La formule change et c'est tout. Wagner s'inspirait des Italiens, l'ouverture de *Balthazar* s'inspire de Wagner. Au surplus, elle n'est pas non plus sans une certaine couleur romantique à la *Werther :* déjà Massenet s'y fait sentir. Quoi qu'il en soit, ce n'est point de la mauvaise musique et l'orchestre en est sonore. A l'âge où elle fut écrite, elle témoignait de la part de son auteur d'une facilité d'assimilation et d'une souplesse élégante qui demeurent en sa faveur. Les circons-

tances de la vie devaient appeler Georges Marty à user de ses dons pour un autre objet que la composition ; il a donné par ailleurs sa mesure et la mémoire de son nom n'en sera pas diminuée.

Le *Shylock* de M. Gabriel Fauré est une musique de scène écrite pour la comédie de M. Edmond Haraucourt. Entr'acte, Epithalame, Nocturne et Finale sont des morceaux assez uniformes. Des harmonies recherchées, bien que naturelles à l'auteur, accompagnent une mélodie abondante, mais qui n'a pas toujours le caractère de distinction que l'on reconnaît habituellement à l'inspiration de M. Gabriel Fauré. Cette œuvre est d'une écriture harmonique assez lourde bien que très habillement figurée. L'orchestre, très doublé, est d'une sonorité sourde, le quatuor y est prépondérant, mais il est écrit dans un registre sans éclat. Sans doute est-ce là un effet voulu, mais ce voile constamment tendu entre la musique et le spectateur fatigue et lasse. Ce défaut n'est peut-être pas entièrement imputable au compositeur ; la forme d'art qu'il a choisie n'est pas, à vrai dire, de celle que nous aimons ; selon nous, la musique ne peut se passer du chant pour coopérer à l'action dramatique. *Shylock* n'en demeure pas moins une œuvre susceptible de captiver l'attention des musiciens ; l'imprévu de certaines modulations comme l'originalité des cadences qui accentuent les chutes de phrases ont un véritable attrait pour les initiés et les dilettantes. Au surplus M. Gabriel Fauré ne s'est-il pas acquis de meilleurs titres à notre admiration ?

De l'admirable *Alceste* de Gluck, nous avons entendu d'importants fragments du 1er acte. Mlle J. Hatto, dans le rôle d'Alceste et M. Delmas dans celui du Grand-Prêtre, se sont partagés un légitime succès. Mais M. Camille Saint-Saëns devait faire naître un enthousiasme encore plus chaleureux, en jouant le *Concerto* en *Ut Mineur*, pour piano, de Mozart.

Il y fut incomparable par l'autorité, la précision et la sûreté de son jeu. L'art, en apparence si simple, mais quant au fond si complexe de Mozart, exige, plus qu'aucun autre, une franchise de moyens sans laquelle le mouvement et l'expression de l'œuvre sont dénaturés, sinon trahis. Pour qui connaît la qualité et la nature de l'art que, sous

des dehors souvent trompeurs, cache l'œuvre de M. Camille Saint-Saëns, ce n'est pas une vaine affirmation d'ajouter qu'il est un admirable interprète de la musique classique. Et vraiment il importe peu, dans le plan où se meut sa pensée, à la hauteur où s'élève sa compréhension et alors qu'elle pénètre le divin secret de la musique, que son geste conserve une certaine rigidité. Vaine coquetterie que celle qui s'affiche sous les voûtes du temple, au seuil de l'Art le plus pur et le plus grand !

Hélas ! pour nous, qui nous souvenons avoir entendu l'illustre Maître jouer ce même *Concerto*, dans le cadre incomparable d'une réception toute intime avec le concours d'un merveilleux orchestre, nous n'avons point revécu ici les heures passées, mais le souvenir nous en est revenu plus précis et plus obstiné. Au Conservatoire le quatuor est trop nombreux, sa masse lourde et pesante écrase l'œuvre entière, l'excès de son volume sonore crée une disparate entre les éléments concertants. Combien il faut de mesure et de tact pour éviter ces défauts ! Cependant ce but peut être atteint dans une salle dont les dimensions n'excèdent pas celles de la rue du Faubourg-Poissonnière, et sans doute si M. André Messager avait disposé de plus de temps pour préparer un concert dont le programme était long et périlleux, n'aurions-nous pas lieu de faire cette critique ?

Nous nous abstiendrons donc de porter un jugement sur l'artiste éminent qui préside maintenant aux destinées de la *Société des Concerts*. Nous tiendrons pour non avenues les hésitations dans les nuances, les erreurs de mouvement et toutes les défaillances dont nous fûmes témoin durant l'exécution du *Concerto* de Mozart et de la *IX*e *Symphonie* de Beethoven. M. André Messager s'est révélé au théâtre trop habile et savant chef d'orchestre pour que nous nous refusions à lui accorder un crédit que tout autre plus que lui serait en droit de solliciter.

ARY BRÉHAT.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SOMMAIRES DES BULLETINS INTERNATIONAUX

Bulletin mensuel de septembre :

CH. MACLEAN. — *Two english Authors on Wagners Ring.*
F. ERCKMANN. — *Spaerenmusik.*
Comptes rendus, communications et bibliographie.

Bulletin mensuel d'octobre :

C. WUSTMANN. — *Ein Brief C. Ph. E. Bach's.*
E. VON HORNBOSTEL. — *Musikalisches vom XVI Internationalen Amerikanisten Kongress in Wien.*
A. HEUSS. — *Ueber Schweitzer's Bach.*
Comptes rendus, communications et bibliographie.

Bulletin mensuel de novembre :

Le Congrès de la S. I. M. en 1909, *à Vienne.*
T. DE WYZEWA ET G. DE ST- FOIX. — *Un Maître inconnu de Mozart.*
R. NEWMARCH. — *The Sheffield Festival.*
A. HEUSS. — *Die vierte deutsche Bachfets in Chemnitz.*
Comptes rendus, communications et bibliographie.

Recueil trimestriel d'octobre-décembre :

L. HIRSCHBERG. — *A. B. Marx.*
G. SCHUENEMANN. — *Zur Frage des Taktschlagens und der Textbehandlung in der Mensural Musik.*
HUGO RIEMANN. — *Kleine Studien zu J. Wolfs Isaak-Band.*
J. WOLF. — *Bemerkungen zu Hugo Riemanns « Isaak-Studien. »*

SECTION DE PARIS. — *Séance du* 9 *novembre* 1908.

La séance est ouverte à 9 heures un quart, chez MM. Gaveau, sous la présidence de M. L. Dauriac, président honoraire.

Assistaient à la séance : Mmes Daubresse, Filliaux-Tiger, Wiener-Neroton, Delhez. MM. Prod'homme, de La Laurencie, Ecorcheville, Lejeune, Gariel, Pirro, Ruelle, Diolez, Greilsamer, Vinès, Allix, Charrier.

Les candidatures suivantes sont mises aux voix et admises à l'unanimité :

MM. Henri-Martin, présenté par MM. Boschot et Prod'homme.
Le comte I. de Camondo, présenté par MM. Astruc et Ecorcheville.
Aynaud, présenté par MM. Laloy et Ecorcheville.
Raugel, présenté par MM. Aubry et Gastoué.
Collet, présenté par MM. Baudin et Ecorcheville.

Le président rappelle que les élections du Comité directeur de la *Société Internationale de Musique* ont eu lieu au mois de septembre dernier, qu'elles ont donné les résultats suivantr:

Président : Sir Alexander Mackenzie, de Londres.
Secrétaire : Dr Charles Maclean, de Londres.
Trésoriers : MM. Breitkopt et Haertel, de Leipzig.

M. Prod'homme fait une communication sur « Les fêtes de Bach à Leipzig en mai de cette année. »

M. d'Auriac donne lecture, en le commentant, d'un questionnaire de psychologie musicale publié par Mme Vernon Lee, qui paraîtra dans notre bulletin français.

Une discussion s'engage sur plusieurs questions soulevées et posées par Mme Lee.

M. Ecorcheville indique les résultats obtenus jusqu'à ce jour par les organisateurs du Congrès de la S. I. M. à Vienne, en mai prochain. Après différentes observations, la section de Paris décide de remettre ces questions à l'ordre du jour de sa séance de décembre lorsque le programme général du Congrès aura paru dans le bulletin français,

L'assemblée générale est fixée au 28 novembre.

La séance est levée à 11 heures.

LE CONGRES DE LA S. I. M. A VIENNE, en 1909.

Nos lecteurs ont appris que la Société Internationale de Musique organise depuis plusieurs mois déjà un Congrès de musique au printemps prochain. C'est à Vienne, au moment des fêtes du centenaire de Haydn en mai 1909, que notre Société convie tous ses membres, avec l'espoir de les voir répondre en grand nombre à cet appel. Elle leur offrira, comme il est d'habitude en ces réunions, des discussions utiles, des discours officiels, des communications érudites, et des auditions préparées avec soin. Tous ceux qui feront ce déplacement trouveront auprès de nos collègues autrichiens un accueil sympathique et la gaîté d'une ville en fêtes musicales. Déjà la meilleure part de la musicologie européenne a promis de se trouver au rendez-vous fixé par la section viennoise, et il y a tout lieu d'attendre des résultats positifs et heureux de ce troisième Congrès de la S. I. M.

Le programme de nos travaux sera divisé en cinq classes :

1. — *Histoire de la Musique.*
   1. *Musique ancienne.*
   2. *Musique moderne.*
   3. *Exécutions et restitutions d'œuvres anciennes.*
   4. *L'Opéra.*
   5. *La musique de luth.*

Chacune de ces sections aura une présidence internationale. Pour l'Allemagne : MM. les professeurs H. Kretzschmar, H. Riemann, et A. Sandberger. Pour l'Angleterre : MM. S. Dent, Sir Hubert Parry. Pour la France : MM. P. Aubry, J. Ecorcheville, V. d'Indy et Ch. Malherbe. Pour l'Italie : MM. O. Chilesotti et G. Gasparini.

2. — *Folklore et Ethnographie.*
   Présidents : MM. E. von Hornbostel, L. Laloy, Sir Villiers Stanford.
3. — *Théorie, esthétique et pédagogie.*
   Présidents : L. Dauriac, Theodor Kipps, Alexander Mackenzie.
4. — *Bibliographie.*
   Présidents : MM. L. de la Laurencie, Prof. Kopfermann, W. Barclay Squire. O. Sonneck.

Cette classe comprendra une section d' « Economique musicale ».

5. — *Musique religieuse.*
1. *Catholique.*
2. *Evangélique.*
3. *Organographie.*

Présidents : W. Hayman Cummings, Dom Mocquereau, Dr Weimann, Prof. J. Smend, A. Schweitzer.

Un certain nombre de communications sont déjà inscrites et ont trouvé place dans ce cadre. Nous en publierons la liste dans notre prochain bulletin. Nous prions instamment tous les membres de notre section, ainsi que nos lecteurs, de s'intéresser et de s'associer par leurs contributions, si minimes fussent-elles, à cette œuvre de coopération musicologique du congrès de 1909. Il importe notamment de diriger nos efforts vers les problèmes que fait naître toute remise au concert et au théâtre des œuvres anciennes. La musicologie manque d'expérience. Ses méthodes lui permettent aujourd'hui de rassembler d'imposantes documentations, mais ce matériel reste à l'état de musique latente aussi longtemps que nous ne le transformons pas en réalité auditive. Or, cette transformation, avouons-le, nous ne pouvons encore l'effectuer d'une manière satisfaisante. Donc le grand effort d'un congrès comme celui-ci doit porter d'une part, sur l'organisation définitive des études de biobibliographie musicale, et d'autre part sur l'*expérimentation* et sur la pratique de la musique elle-même. Comment traiter la basse continue, les ornements du chant, l'instrumentation, quelle place réserver aux voix, quelles concessions faire, quel tempo, quel diapason adopter, etc..., voilà des questions que les organisateurs du Congrès souhaiteraient de voir abondamment discutées et soumises à l'appréciation du plus grand nombre.

Toutes les communications concernant le congrès doivent être adressées à la Section de Paris, 6, Chaussée d'Antin, pour la France, et pour l'étranger, à M. le professeur Guido Adler, Turkenstrasse, 3, à Vienne (IXe).

Société des Concerts.

M. A. Messager aurait l'intention de faire exécuter prochainement par les chœurs de la Société les trois *Chansons de Charles d'Orléans*, mises en musique tout récemment par Cl. Debussy. Cette intention n'est pas pour nous surprendre.

De New-York.

Sous l'active direction de M. Hammerstein, *Samson et Dalila* a été acclamé au Manhattan Opera. M. Dalmorès et Mme Gerville-Réache furent rappelés maintes fois, le maestro Campanini, qui conduisait l'orchestre, a partagé le succès de la belle œuvre de Saint-Saëns.

Matinées Danbé.

Les matinées musicales et populaires (Fondation Danbé) subventionnées de l'Etat, vont inaugurer leur neuvième année d'existence. M. Reynaldo Hahn a accepté la présidence et la direction générale de la Société, dont M. J. Jemain demeure l'administrateur artistique. Le quatuor Soudant (MM. Soudant, de Bruyne, Migard et Bedetti) continuera de prêter son concours aux séances hebdomadaires qui ont lieu cette année, le mercredi à quatre heures, au Théâtre de l'Ambigu, depuis le 2 décembre.

Le Havre.

Le 16 décembre a été donnée au Havre, Salle de la Société d'Enseignement musical, la première représentation du *Marchand de Sable qui passe*, conte lyrique en un acte et en vers de notre collaborateur M. J.-G. Aubry, musique de scène de M. Albert Roussel.

Le Gérant : MARCEL FREDET.

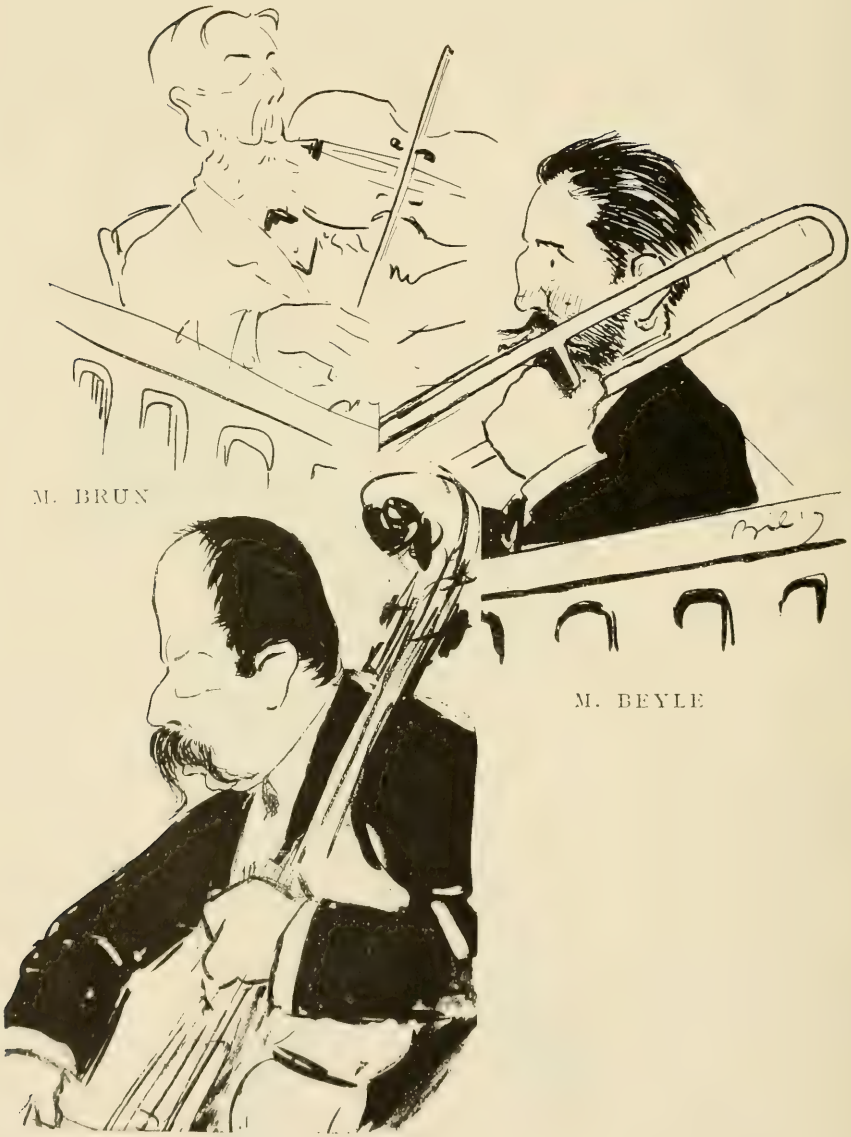
Imp. Art. L.-Marcel Fortin = Rocolfort et Cie Srs, 6, Chaussée d'Antin. Paris

L'OPÉRA

LA SCÈNE. — I.

M. STUART

L'ORCHESTRE. — I.



M. BRUN

M. BEYLE

M. GASTON COURRAS

LES HABITUÉS. — I.

M. RZEWUSKY

M. CHERAMY

Dr NEUMANN

M. BOLÂTRE

	Prix marqués	
TD Mazurka brillante	2	50
MF Aria	1	75
D Juanita	2	»
TD Barcarolle	2	»
MF Séville, Suite pour deux violons et piano	4	»

TRANSCRIPTIONS

MF Papillon, de G. Fauré	3 fr.	»
D Chant Elégiaque, } de l'Op. 29	2	»
D Divertissement, } de V. d'Indy	2	50
D Sérénade de Namouna, de Lalo.	2	»
TD Toccata (tirée de la 5e Symphonie pour orgue), de Ch.-M. Widor	3	»
Valse en *ré*, de Ch.-M. Widor	2	»
TD 24 Caprices de Locatelli, revus par A. B.	»	»

CHANOT

Soho Street, 5, Londres

F Cinq Morceaux faciles (*va paraître*)	»	»

ASHDOWN

19, Hanover Square, Londres

D Gigue	3 sch.	

	Prix marqués	
D Arioso	1 fr.	75
D 3e Mazurka de Concert	2	50
F Rêverie	2	»

WEILLER

21, Rue de Choiseul, Paris

DEMETS

2, Rue de Louvois, Paris

TD Romance Appassionata	9 fr.	»
D Sérénade Madrilène	9	»
F Canzone	6	»
F Chaconne	7	50

DURDILLY

11 *bis*, Brd Haussmann, Paris

TD Habanera	3 fr.	»
D 3e Danse Hongroise	2	50
F Menuet	1	75

G. ASTRUC

35, Brd des Italiens, Paris

F Chanson Bohémienne	2 fr.	»
F Chanson Provençale	2	»
MF Eglogue	2	50
TD Zapateado	3	»
TD Mazurka de Concert	2	50

F, facile. — MF, moyenne force. — D, difficile. — TD, très difficile.

Ecole Artistique et Pédagogique

DU VIOLON

Sous la Direction de

M. ALBERTO BACHMANN

ET DE PLUSIEURS AUTORITÉS VIOLONISTIQUES

203, Boulevard Pereire (17e)

Ouverture des Cours : 1er Octobre 1908

PRIX DES COURS :		
Supérieurs	20 fr.	par mois.
Accompagnement	20	—
Elémentaires	15	—

Enseignements complets du Violon et de l'Accompagnement

N.-B. — Pour renseignements, écrire 203, boulevard Péreire, PARIS

Agence Musicale

E. DEMETS, 2, rue de Louvois
PARIS (IIe Arrt)

ORGANISATION DE CONCERTS

Beaucoup d'artistes, plus familiarisés avec les difficultés de leur instrument qu'avec celles de la publicité, sont fort embarrassés lorsqu'il s'agit d'organiser un concert: de là tant de salles vides, tant d'entreprises en déficit. A tous ceux-là nous croyons rendre un véritable service en leur rappelant que la Maison DEMETS les déchargera, à des conditions très avantageuses, de ces soins qui ne sont pas les leurs. Par ses relations étendues dans le monde des musiciens et des amateurs, par sa connaissance de la musique et son expérience professionnelle, enfin par sa probité absolue, jointe à une grande activité, M. DEMETS est devenu aujourd'hui l'organisateur sans rival. Et la *Société Nationale*, le *Quatuor vocal de Paris*, la *Société de Concerts de Chant Classique*, nombre d'œuvres privées et d'artistes virtuoses qui l'ont choisi pour Administrateur, lui doivent leur existence ou leur prospérité.

Mercure musical, 1er octobre 1903.

ÉDITIONS MUSICALES

Dans le but d'aider à la vulgarisation des Œuvres Musicales, la Maison E. DEMETS offre à MM. les Compositeurs de musique *d'imprimer, d'éditer* et *de lancer* à des conditions exceptionnelles de bon marché, de rapidité et d'exécution leurs ouvrages musicaux, tout en leur réservant, s'ils le désirent, la propriété exclusive.

CHANT ET PIANO

Bardac (R.). « Tel qu'en songe » (H. de Régnier). *Net* 4 »
— « Trois Stances » (J. Moréas) . . . . *Net* 3 »
— « Cinq Mélodies » (divers) *Net* 5 »
Bertelin (A.). Dix poésies tirées du « Jardin de l'Infante » (A. Samain) . . *Net* 10 »
— La Chimère (A. Samain). *Net* 2 50
Chansarel (R.). Sonnet Elégiaque (de Ronsard). *Net* 2 »
— Requiem d'amour (L. Taillade) . . . *Net* 1 50
— L'invitation au voyage (Ch. Baudelaire) . . *Net* 2 50
Couperin. Pastorale, air sérieux . . . . *Net* 1 70
De Crèvecœur (L.). Décembre (G. de Fontenay). *Net* 1 70
— La tendre famille (Ballade à 5 voix et chœur mixte, d'après le « Kalevala » *Net* 3 »
Déodat de Séverac. Chanson de Blaisine M. Magre. *Net* 1 50
— Le Chevrier (P. Rey). *Net* 1 70
— Les Cors (P. Rey) » 2 »
— L'Eveil de Pâques (Verhaeren) . . . . *Net* 1 70
— L'Infidèle (Maeterlinck). *Net* 1 70
Duparc (H.). La Fuite (Th. Gauthier, duo pour Soprano et Ténor . . . *Net* 2 50
Komitas Wardapet. La Lyre arménienne, recueil de chansons rustiques. . *Net* 10 »
Locard (P.). Juin (Le Conte de Lisle, pour M.-S. et chœur à 3 voix de femmes) et Po. *Net* 3 »
Mel-Bonis. Epithalame (chœur pour 2 voix de femmes et Po.) . . *Net* 2 50
Nazare Aga (Y.-K.). « Les Nuits persanes » (poésies de A. Renaud) . *Net* 8 »
Ravel (M.). D'Anne jouant de l'Espinette. . *Net* 1 70
— D'Anne qui me jecta de la neige. (Epigrammes de Cl. Marot) . . . *Net* 1 70

PIANO

Bardac (R.). « Horizons ». Les Cloches de Casbeno. Jeux. Sur la Tresa . . *Net* 4 »
Bréville (P. de). Portraits de maîtres : Gabriel Fauré, Vincent d'Indy. Ernest Chausson. César Franck. *Net* 5 »
Collin (C.-A.). Ricordando. *Net* 1 50
Groz (A.). Epithalame. I. Paysage. Portrait. Amour. Rêves; II. Gens de noces. Danses bourgeoises et rustiques. III. Cloches. Cortège. Epousailles. Duo. Avenir. *Net* 8 »
Hennessy (S.). « Au Village » : Noce campagnarde. Fillettes. Basse-Cour. Sur l'herbe. Au bord du Ruisseau . . . . *Net* 5 »
Inghelbrecht (D.-E), Suite petite russienne. J'ai aimé Yvan. Chant du Vent. Kozatchka. Mon Cœur. Chant du Soldat. . . *Net* 7 »
Labey (M.). Sonate en 4 parties. . . . . *Net* 8 »
— Symphonie en *mi* (à 4 mains). . . . *Net* 8 »
Ladmirault (P.). Variations sur des airs de biniou trécorois (à 4 mains). *Net* 4 »
Mel Bonis. Variations (pour 2 pianos, 4 mains). *Net* 7 »
Poueigh (J.), « Pointes sèches ». Cerfs-volants. Parc d'automne. Combat de coqs. *Net* 4 »
Ravel (M.). Jeux d'eau. *Net* 3 35
— Pavane pour une infante défunte . . . *Net* 2 »
— « Miroirs ». Noctuelles. Oiseaux tristes, Une barque sur l'Océan. Alborada del Gracioso. La Vallée des Cloches. *Net* 10 »
Thirion (L.). Sonate en 4 parties. . . . . *Net* 7 »

VIOLON ET PIANO

Alquier (M.). Sonate en 4 parties. . . . *Net* 10 »
Bertelin (A.). Sonate en 4 parties. . . . *Net* 10 »
Leclair (J.-M.). 1re série du 1er livre, op. 3 (1 à 6). *Net* 15 »
— 2e série du 1er livre, op. 3. (7 à 12). . . . *Net* 10 »
Munktell (H.) Sonate en 4 parties. . . . *Net* 8 »
Poueigh (J.), Sonate en 4 parties. . . . *Net* 8 »

FLUTE ET PIANO OU HARPE

Inghelbrecht (D.-E.). Deux esquisses antiques.
Dryades . . . *Net* 1 50
Scaphé. . . . » 1 70
Mel Bonis. Sonate. » 7 »

ALTO ET PIANO

Labey (M.). Sonate *Net* 7 »

VIOLONCELLE ET PIANO

Mel Bonis. Sonate. *Net* 6 »

TRIOS

Mel Bonis. Suite pour flûte, violon et piano. *Net* 5 »
— 2 trios pour violon, violoncelle et piano :
Matin . . . . *Net* 4 »
Soir . . . . » 3 »

QUATUORS

Mel Bonis. Quatuor piano, violon, alto, violoncelle. *Net* 12 »
Seitz (A.). Quatuor pour instruments à cordes. *Net* 12 »

QUINTETTES

Lacroix (E.). Quintette pour piano et cordes . *Net* 15 »
Sachs (Léo). Op. 77. Quintette pour piano et cordes. *Net* 12 »

OCCASIONS

— A vendre un violon d'Amati authentique. Prix : 4.500 fr. S'adresser 2 rue de Louvois, Paris, IIe.

— A vendre un piano Pleyel, grand format à queue, véritable occasion, état de neuf. S'adresser, 2, rue de Louvois.

— A vendre viole d'amour allemande, belle occasion (1731). S'adresser, 2, rue de Louvois.

— A vendre superbe violon Gigli, très bien conservé, intact, n'ayant besoin d'aucune réparation, excellente sonorité. S'adresser, 2, rue de Louvois.

— A vendre violoncelle en parfait état et authentique portant l'inscription suivante : *Johannes Baptista Guadagnini placentinus fecit mediolani* 1741. S'adresser à M. Dépret à Pont-l'Evêque (Calvados).

COURS ET LEÇONS

PARIS

CHANT

Mmes

Marguerite Babaïan. Leçons de chant. 100, rue d'Assas.

Suzanne Labarthe, des Concerts Lamoureux, 13, rue Mazagran. Cours Chevillard-Lamoureux. (Succursale : 21, boulevard de Strasbourg, le lundi).

Lenoel-Zevort, officier de l'Instruction publique, directrice du cour municipal de déclamation (Ville de Paris). Leçons particulières. Préparation au Conservatoire. Petite scène, 2, rue Favart.

Frida Eissler, 69, avenue d'Antin.

Courtier-Dartigues, 56 rue du Rocher. Leçons particulières. Cours de chant et d'ensemble vocal.

M.

Charles Sautelet, Leçons de chant, 74, avenue Kléber.

ORGUE ET HARMONIE

MM.

H. Dallier, organiste de la Madeleine. Leçons de piano, orgue, harmonie, contrepoint, fugue, 7, boulevard Pereire.

Gaston Knosp, harmonie et composition. 3, rue Maître-Albert.

Jean Poueigh, 16, rue Duperré. Leçons d'harmonie et de composition. Orchestration.

PIANO

MM.

Paul-E. Brunold, 3, rue Yvon-Villarceau. Leçons de piano et d'harmonie.

J. Jemain, piano, harmonie, contre-point et fugue, 76, rue de Passy.

J. Joachim Nin, 53, rue des Tennerolles, à Saint-Cloud. Cours et leçons de piano en français et en espagnol.

Ricardo Vinès, 6, rue Troyon, Cours et leçons de piano.

Mmes

Cabre, élève de G. Falkenberg, 41, rue de Seine. Leçons de piano et de solfège.

M. Guilliou, 42, rue de Grenelle. Piano, solfège, accompagnement. Cours d'histoire de la musique avec auditions.

Wanda Landowska, 236, faubourg Saint-Honoré. Leçons et cours de piano.

Rafael R. de Spinola, 47, rue de la Montagne-Sainte-Geneviève.

VIOLONCELLE

M.

Minssart, des Concerts Colonne, 45, rue Rochechouart. Leçons de violoncelle et d'accompagnement.

VIOLON

MM.

Charles Bouvet, officier de l'Instruction publique, 42, avenue de Wagram. Leçons de violon et d'accompagnement.

H. de Bruyne, des Concerts Lamoureux, 29, rue de Maubeuge. Leçons particulières de violon et d'accompagnement.

Claveau, 6, rue des Ursulines. Professeur à la *Schola Cantorum*. Leçons particulières.

Ywan Fliege. Leçons de violon et d'accompagnement, 207, boulevard Saint-Germain.

Pomposi, 75, rue Mozart. Leçons de violon et d'accompagnement.

Henri Schickel, des Concerts Lamoureux, 5, rue d'Enghien. Leçons de violon et d'accompagnement.

CLARINETTE

M.

Stiévenard, des Concerts Lamoureux, 75, rue Blanche. Leçons de clarinette et d'accompagnement.

PROVINCE

LYON

M. A. Guichardon, professeur au Conservatoire. Cours et leçons particulières de violon et d'accompagnement, 24, rue Rabelais.

PAU

M. Paul Maufret, 29, rue Carnot. Leçons de piano et d'harmonie.

ÉCOLE BEETHOVEN

dirigée par Mlle M. Balutet, 80, rue Blanche, à Paris. Cours de piano, solfège, harmonie, pédagogie, préparation aux examens des Ecoles normales.

1re Section : Amateurs ; — 2e Section : Artistes se préparant au professorat du piano (Diplômes) ; — 3e Section : Cours par correspondance.

PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SECTION DE PARIS

PARUS

H. QUITTARD. — *Le Trésor d'Orphée*, par Antoine Francisque, transcrit pour piano à deux mains ; 1 volume in-4° de 100 pages .. .. 5 fr.

J. ECORCHEVILLE. — Actes d'état civil d'artistes musiciens insinués au Châtelet de Paris (1539-1650) ; 1 vol. in-4°.. .. 10 fr.

A. GASTOUE. — Catalogue des mss. de musique byzantine conservés dans les Bibliothèques de France ; 1 vol. in-4°.. .. 20 fr.

P. AUBRY. — Cent motets du XIIIe siècle, tirés du ms. Ed. VI-4 de la Bibliothèque de Bamberg ; 3 vol. in-4°. .. .. 150 fr.

SOUS PRESSE

M. BRENET. — *Les Archives musicales de la Sainte-Chapelle du Palais.* — Un volume in-4° de 200 pages. .. .. 15 fr.

La Sainte-Chapelle du Palais, à Paris, tient entre toutes les maîtrises françaises une des premières places. Fondée par Saint-Louis pour servir de reliquaire à la couronne d'épine et aux fragments de la vraie croix, maintenue pendant toute la durée de la monarchie sous la protection immédiate des rois et sans cesse enrichie par eux de nouveaux dons, elle était pourvue de ressources musicales équivalentes au luxe de son architecture, de son trésor et de ses cérémonies.

Tandis que sa description et son histoire ecclésiastique et administrative ont déjà fait l'objet de travaux considérables, aucune étude spéciale n'a jusqu'ici été tentée relativement à son histoire musicale. Nous nous sommes donc proposé, non pas de traiter ce sujet sous forme de narration littéraire, et en l'envisageant dans ses rapports avec les destinées générales de l'art français, mais simplement de réunir et de coordonner les documents qui s'y rapportent et que nous avons recueillis, soit dans les registres et les liasses des anciennes archives de la Sainte-Chapelle, soit dans les divers manuscrits et imprimés qui peuvent, en une certaine mesure, les compléter.

(*Extrait de la Préface.*)

H. QUITTARD. — *L'œuvre de clavecin de Chambonnières*, d'après l'édition de 1670 et le manuscrit Vm7 1852, de la Bibliothèque Nationale. — Un volume in-4° de 100 pages de musique. .. .. 5 fr.

Jacques Champion de Chambonnières, dont quelques travaux récents ont éclairé la biographie, représente éminemment la musique instrumentale française au milieu du XVIIe siècle. Protecteur des Couperin et chef d'école, il mérite d'être connu autrement que par les chronologies. Son œuvre fut publiée en partie de son vivant en deux volumes aujourd'hui rarissimes et pour ainsi dire introuvables, dont Farrenc, dans son *Trésor des Pianistes*, a réédité quelques pièces. En outre, un volumineux manuscrit de la Bibliothèque Nationale, le Vm7 1852, contient un grand nombre de pièces inédites, encore inconnues des amateurs. La réunion et la publication en notation usuelle de ces collections seront certainement bien accueillies de tous ceux qui s'intéressent à notre art français.

A. PIRRO. — *Les correspondants du Père Mersenne.* — Publication de la correspondance musicale adressée à Mersenne et conservée à la Bibliothèque Nationale. Vol. I, (*J.-B. Doni*). — Un volume in-4° de 200 pages.. .. .. **15** fr.

On a dit que, dans ses ouvrages, Mersenne « le bon larron » n'a fait que nous transmettre ce que ses amis lui avaient appris. Sans accepter complètement ce jugement, il faut cependant reconnaître que Mersenne bien souvent a profité de l'érudition d'autrui ; il ne s'en cache point et nomme fréquemment ceux qui l'ont renseigné. En lisant les lettres de ces collaborateurs du Père Minime, il est intéressant de retrouver ce qu'il emprunte et il est plus intéressant encore de découvrir beaucoup de renseignements qu'il n'a pas utilisés. Dans les trois volumes manuscrits conservés à la Bibliothèque Nationale, dans d'autres recueils encore, au milieu de cette correspondance érudite et savante, on rencontre de nombreuses lettres, où des musiciens comme TITELOUZE, DE COUSU, BOESSET, des curieux et des archéologues comme J.-A. BAN, TRICHET, VILLIERS, DONI, etc... discutent les questions musicales.

Le premier fascicule de cette correspondance contiendra les lettres de J.-B. Doni, qui, épris de la musique des anciens, nous apporte de précieux témoignages sur l'évolution de la musique en Italie au temps de MONTEVERDE, de FRESCOBALDI et de KAPSBERGER. Deux traités français nédits de Doni seront joints à ces lettres.

P. AUBRY. — *Le Chansonnier français de l'Arsenal* (XIIIe siècle), 15 livraisons trimestrielles de 32 planches phototypiques avec la transcription des mélodies en notation moderne. Notices par M. A. Jeanroy, professeur à la Faculté des lettres de Toulouse. La livraison. .. .. **10** fr. (On ne souscrit qu'à l'ensemble de la publication.)

EN PRÉPARATION

L. DE LA LAURENCIE. — *Les Musiciens de la Maison du Roy,* aux XVIIe et XIIIe siècles. (Inventaire musical de la Série O[1] des Archives Nationales.) — Deux volumes de 200 pages chacun.

E. BLOCHET. — *Traité de Musique,* composé par *Sharaf ed-Dîn Haroun* (XIIIe siècle), d'après le manuscrit orginal de la Bibliothèque Nationale. Traduction et fac-similé du texte arabe. — Un volume in-4° de 100 pages.

H. DE CURZON. — *Correspondance des Directeurs de l'Opéra,* conservée aux Archives Nationales. — Un volume in-4° de 150 pages.

J. ECORCHEVILLE. — *Catalogue du fonds de musique ancienne de la Bibliothèque Nationale* (jusqu'en 1750).

P. AUBRY. — *Le manuscrit de motets de Montpellier.* (Bibliothèque Universitaire, H. 196). Fac-similés et transcriptions, en 8 fascicules.

L. LALOY. — *K'in poù.* Recueil d'airs pour le *k'in* ou luth chinois, transcrits de la tablature.

Le Comité de publication :

P. AUBRY, M. BRENET, L. DAURIAC, J. ECORCHEVILLE, H. EXPERT L. DE LA LAURENCIE, CH. MALHERBE, E. POIRÉE, G. PROD'HOMME, R. ROLLAND, J. TIERSOT.

Adresser les demandes de renseignements et les bulletins de souscription à la SECTION DE PARIS, 6, Chaussée d'Antin, Paris.

FABRICATION EXCLUSIVEMENT ARTISTIQUE

Pianos Mustel — Uniquement à grand cadre en fer et cordes croisées avec système spécial de tablage qui assure à la sonorité le plus large développement et une extraordinaire prolongation.

Orgues Mustel — Une réelle petite symphonie sous les doigts d'un seul. Depuis plus d'un demi-siècle les instruments les plus artistiques du monde.

Célestas Mustel — La seule nouveauté instrumentale qui ait pris une place définitive dans l'orchestre depuis cinquante ans.

HUIT GRANDS PRIX ET TROIS CROIX DE LA LÉGION D'HONNEUR

MUSTEL ET CIE

USINE A PARIS : 48, RUE PERNETY

PARIS : 46, Rue de Douai, 46

LONDRES : 41, Wigmore Street, 41

Imp. Art. L.-Marcel Fortin = C.-A. Rocoffort et Cie, S^rs, 6, Chaussée d'Antin, Paris.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06607 743 7

B. F. L. Bindery.
JUN 29 1909